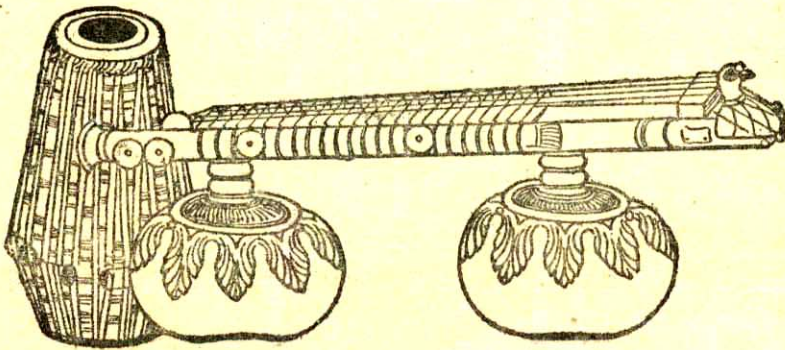
N. Ramanathan

dhrupad annual

1986

ध्रुपद वार्षिकी

१९८६

OBJECTIVES :

1. To present a chronicle of the wave of scholarly and popular awakening about Dhrupad that originated a few years ago.
2. To stimulate and promote scholarly work about Dhrupad.
3. To prepare reference material for research on various aspects of Dhrupad.

About the First Number :

A beginning has been made in all the three directions indicated above.

Bi-lingual Nature of the Journal :

Articles in English have been summarised in Hindi and *vice-versa*.
Subscription : Rs. 50/- Inland Foreign $ 10.

उद्देश्य :

१. गत कुछ वर्षों में ध्रुपद के सम्बन्ध में विशेष (विद्वज्जनोचित) और सामान्य जागरण की जो लहर उठी है, उसका काल-क्रमानुसारी विवरण प्रस्तुत करना।

२. ध्रुपद को लेकर विद्वत्तापूर्ण कार्य को प्रेरणा और प्रोत्साहन प्रदान करना।

३. ध्रुपद के विभिन्न पक्षों पर शोधकार्य के लिए सामग्री प्रस्तुत करना।

प्रवेशांक के विषय में :

ऊपर उल्लिखित तीनों दिशाओं में शुभारम्भ कर दिया गया है।

पत्रिका का द्विभाषामय स्वरूप :

अंग्रेजी लेखों का हिन्दी में और हिन्दी लेखों का अंग्रेजी में सार-संक्षेप प्रस्तुत है।

शुल्क : **भारत में ५० रु.** **विदेश में १० डालर**

Published by the All India Kashi Raj Trust on behalf of the Maharaja Benares Vidya Mandir Trust and Printed at the Ratna Printing Works, Kamachha, Varanasi.

N. Ramanathan

DHRUPAD ANNUAL 1986

Vol. I.

(Dedicated to the Memory of Svati Tirunal)

ध्रुपद वार्षिकी १९८६

प्रवेशाङ्क (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४२)

(स्वाति तिरुनाल को स्मृति में समर्पित)

Maharaja Benares Vidya Mandir Trust

Contents—लेखसूची

Maharaja Swati Tirunal

SVATI TIRUNAL

Svāti Tirunāl, the illustrious king of Travancore, was born on the 13th of April 1813, when the star Svāti stood at its best with all the *graha.s* promising an auspicious future for the young prince. Actually there was a tumult of joy and enthusiasm among the people of Travancore, as the palace announced the birth of the prince for whom the throne had been waiting for quite a long time. This bestowed on the prince Rāma Varma the term *Garbha Śrīmān*, or prenatal soverign.

Svāti Tirunāl Rāmavarma Rāja was the second child of Rāni Lakshmı Bhāī, the Travancore regent. and Rāja Varma Kōil Tampurān. As the queen mother did not survive long after the birth of the younger brother of Prince Rāma Varma, the children came under the foster care of the versatile Rāṇi Pārvatī Bhāi, their aunt. This gracious princes was to a great extent responsible for the intellectual attainments and personal magnetism of Svāti.

Svāti Tirunāl's education began almost the same time as he began to talk. His father, a great scholar of Sanskrit and *śāstra-s*, was his first and foremost master. Thereupon he was initiated in various subjects which a ruling prince was expected to know, and in various languages like English, Marāthi, Tamil, Hindi, Persian, Kannada and Malayālam, which the prodigious child mastered with remarkable speed and skill. He was a true artist who had an inborn aptitude for all arts, specially music which he had learnt even from childhood under able guidance and which later on became part of his life itself.

At the age of 16 he ascended the throne. In his 18th year the Mahārāja married an accomplished Thaṅkachchi from Thiruvaṭṭār. Three years later he accepted the title *Kulaśekhara Perumāl* after performing *Hirṇaya garbha Dānam*. He ruled the country for about 13 years. The reign, though short, presented a compendious and infallible study of all progressive reforms which a far-sighted and benevolent king alone could have initiated. He planned to build hospitals, English schools and irrigation projects on modern lines. The first English school started by him at Trivandrum paved the way for the future college and University of Travacore. The charitable hospital at the capital under the guidance of Western doctors and the irrigation projects under the supervision ofEnglish engineers were the results of his enthusiasm. He was solely responsible for building the Observatory and a Government Press, at Trivandurm. The Trivandrum

Public Library was the product of his munificence. He encouraged foreign trade by curtailing duties on various foreign goods and promoted inland trade by providing marketing facilities. Another remarkable achievement was the abolition of cruel practices and customs under which the women-folk were groaning. In short, his reign really deserves to be called the Augustan era of Travancore.

Though the first half of his reign was all dynamic and peaceful, the later half was miserably beset with domestic and personal calamities, the most tragic of them being the sudden demise of his beloved nephew and his sister. Added to this was the continuous conflict with the British Resident, the Imperial Agent, who was not only selfish and haughty but also non-co-operative and interfering.

These calamities shocked him much and his health started declining. Soon he cut himself off from the rest of the world, leaving aside all worldly interests. He devoted the whole of his time in devotional and spiritual pursuits. Music came to him as an elixir to his depressed soul. He got elevated to the highest regions of spiritual bliss through the divine power of music. Songs that burst out of his mind were glowing and inimitable offerings to God. The unique *Tapasyā* was disrupted only by his death which occured on a Saturday in the year 1847 while he was just 34.

Svāti Tirunāḷ was an inspired composer and commands a very high and distinguished place in the field of music. He passed away in the prime of his youth. Yet, within the short span of 34 years, and that too amidst all sorts of personal tribulations and responsibilities as a king, the Mahārāja could leave behind 350 songs besides five brilliant works in Sanskṛit, a learned treatise on Grammar and Poetics, and two enchanting operas. It is said that the Mahārāja had composed more than 500 songs.

It makes any Indian simply proud to note that the Mahārāja had set his hand to every conceivable form of musical composition both in Karnṭāk and Hindustāni systems. Svāti Tirunāḷ's contributions in the field of Karnāṭak music fall into six main categories, viz. *Kīrtana, Prabandha, Varṇam, Padam, Svarajati* and *Tillānā*, while his Hindustāni compositions include *Dhrupad-s, Khyāl-s, Ṭhumri-s Ṭappā-s* and *Bhajan-s*. His exhuberant talent expressed itself with equal grace and charm in all these different forms. He adorned everything that he touched. Every one of his melodies was the product of inspiration. His ideas would swell into rāgas and *bhāva-s* in their purest form, through a style that was simple and captivating. In all his *kṛiti-s* Svāti Tirunāḷ adopted 'Padmanābha', the name of his family deity, and its variants, as signgature. Being a scholar in many Indian languages, he composed songs at least in seven of them.

The Mahārāja commenced composing songs when Tyāgarāja, the great saint musician, was about 70. Tyāgarāj's compositions exercised a great influence in shaping the Karnāṭak system of music and, naturally, this influence is reflected in some of the Kṛiti-s of Svāti also. It was Svāti who evolved a permanent music standard in Travancore. The Keraḷa music immediately before his time was confined to regional music, without much of principles or regulations, with but stock tunes and beats. He raised it by setting artistic standards, so that, ultimately, it came to be placed alongside the highly developed Karnāṭak music.

Leela.Omchery

(Reproduced from Indian Music Journal, No. 2, pp. 34, 35).

स्वाति तिरुनाल

त्रावणकोर के यशस्वी राजा स्वाति तिरुनाल का जन्म १३ अप्रैल १८१३ को स्वाति नक्षत्र में सब ग्रहों के श्रेष्ठ संयोग के समय हुआ था, जो इस नवजात राजकुमार के मंगलमय भविष्य का सूचक था। बहुत समय से रिक्त राजसिंहासन के उत्तराधिकारी के जन्म की सूचना महल से प्रसारित होते ही त्रावणकोर की जनता में आनन्द एवं उत्साह उमड़ पड़ा। इसी प्रकार राजकुमार राम वर्मा को "गर्भ श्रीमान्" कहा गया।

"स्वाति तिरुनाल रामवर्मा राजा" त्रावणकोर की शासक रानी लक्ष्मीबाई व राजा वर्मा कोइल तम्पुरान की दूसरी सन्तान थे। रानी माँ छोटे भाई के जन्म के बाद अधिक समय नहीं जो सकीं इसलिए बच्चों की परवरिश उनकी बहुमुखी प्रतिभाशाली मौसी रानी पार्वती बाई के जिम्मे आ गई। 'स्वाति' की बौद्धिक उपलब्धि एवं वैयक्तिक आकर्षण का बहुत बड़ा श्रेय इन्हीं को जाता है।

'स्वाति' तिरुनाल के पिता ही उनके प्रथम गुरु थे। वे संस्कृत एवं शास्त्रों के अच्छे विद्वान् थे। तदुपरान्त उन्हें उन सब विषयों की शिक्षा दी गई जो एक शासनकर्त्ता के लिए आवश्यक थे तथा अंग्रेजी, मराठी, तमिल, हिन्दी, फारसी, कन्नड़, मलयालम इत्यादि भाषाओं को भी इस विलक्षण प्रतिभासम्पन्न बालक ने आश्चर्यजनक गति एवं दक्षता से सीख लिया। यह एक सच्चा कलाकार था जिसमें सभी कलाओं के प्रति जन्मजात रुचि थी। विशेषकर संगीत की जिसमें उसे बचपन से ही सुयोग्य मार्गनिदशन मिला था और बाद में उसके जीवन का ही अंग बन गया।

१६ वर्ष की उम्र में वे सिंहासनारूढ़ हुये। १८वें वर्ष में उन्होंने तिरुवत्तार की एक निष्णात 'थन कच्छी' से विवाह किया। ३ वर्ष बाद उन्होंने हिरण्य गर्भदान सम्पन्न करने के पश्चात् 'कलाशेखर पेरुमाल' की उपाधि ग्रहण की। उन्होंने लगभग १८ वर्षों तक राज्य किया। यद्यपि यह समय थोड़ा ही था परन्तु एक उदार एवं दूरदर्शी राजा जो भी प्रगतिशील सुधार कर सकता था यह सब उनके सारगर्भित एवं गहन अध्ययन का द्योतक है। उनके द्वारा त्रिवेन्द्रम् में स्थापित प्रथम अंग्रेजी स्कूल ही त्रिवेन्द्रम कालेज व विश्वविद्यालय के रूप में विकसित हुआ। उनके उत्साह के कारण ही पाश्चात्य डाक्टरों की देखरेख में दातव्य औषधालय एवं अंग्रेजी इंजिनियरों के निर्देशन में सिंचाई योजनायें सम्पन्न हुईं। त्रिवेन्द्रम् की वेधशाला, राजकीय मुद्रणालय एवं सार्वजनिक पुस्तकालय की स्थापना भी उन्हीं के द्वारा की गई। विदेशी वस्तुओं पर कर घटाकर उनके व्यापार को प्रोत्साहन एवं स्वदेशी वस्तुओं के लिए व्यापारिक सुविधायें प्रदान करने का श्रेय भी उन्हीं को है। महिलाओं का उत्पीड़न करने वाले रीति-रिवाज़ों का उन्मूलन उनकी उल्लेखनीय सफलता है। संक्षेप में उनके राज्यकाल को हम त्रावणकोर का आदर्श युग कह सकते हैं।

उनके राज्यकाल का पूर्वार्द्ध तो शान्तिपूर्ण एवं प्रगतिशील था परन्तु उत्तरार्ध दु:खद पारिवारिक एवं व्यक्तिगत विपदाओं से परिपूर्ण था जिनमें उनकी बहिन व भतीजे की अकस्मात् मृत्यु मुख्य थे। ऊपर से ब्रिटिश रेजिडेन्ट एवं इम्पीरियल

एजेन्ट से लगातार झड़प होती रहती थी क्योंकि वे स्वार्थलिप्त, हठी, हस्तक्षेप करने वाले तथा असहयोग की भावना वाले थे।

इन दुःखद स्थितियों से उन्हें गहरा आघात लगा तथा उनका स्वास्थ्य गिरने लगा। शीघ्र ही उन्होंने सांसारिक विषयों से अपने आप को खींच लिया एवं अपना सारा समय उपासना व अध्यात्मिक चिन्तन को अर्पित कर दिया। संगीत ने उनके पीड़ित मन के लिए अमृत का कार्य किया। संगीत की दैवीशक्ति ने उन्हें आत्मानन्द के उच्चतम क्षेत्र में पहुँचा दिया। उनके मन से फूट पड़ने वाले गीतों में ओज व ईश्वर के प्रति पूर्ण समर्पण भरा था। इस तपस्या का अन्त उनकी मृत्यु द्वारा ही हुआ जो केवल ३४ वर्ष की अवस्था में सन् १८४७ में एक शनिवार को हुई।

स्वाति तिरूनाल एक दैवी प्रेरणा-प्राप्त वाग्गेयकार थे व उन्हें संगीत के क्षेत्र में बहुत बड़ा स्थान प्राप्त है। अपने छोटे जीवनकाल में राजा होने के नाते बहुत प्रकार के उत्तरदायित्व एवं कष्टों के बावजूद उनकी रचित साढ़े तीन सौ 'गीतों', पाँच संस्कृत के प्रतिभापूर्ण ग्रन्थ, व्याकरण व काव्य पर एक विद्वत्तापूर्ण टीका एवं दो मनोहारी गीतिनाट्य प्राप्य हैं। ऐसा कहा जाता है कि उन्होंने ५०० से अधिक गीतों की रचना की थी।

किसी भी भारतीय के लिए यह गौरव का विषय है कि महाराजा स्वाति तिरूनाल ने कर्नाटक व हिन्दुस्तानी दोनों पद्धतियों की सारी गीत-शैलियों में रचनायें की हैं। कर्नाटक संगीत में उनकी रचनायें छः मुख्य विधाओं में हैं यथा—कीर्तन, प्रबन्ध, वर्णम्, पदम्, स्वर जाति व तिल्लाना तथा हिन्दुस्तानी रचनायें ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा व भजन के अन्तर्गत। इन सभी विधाओं में लालित्य एवं आकर्षण युक्त अभिव्यक्ति उनके प्रावीण्य का प्रमाण है। जिसे भी स्पर्श किया उसे अलंकृत कर दिया। उनकी रचनाओं में से प्रत्येक (दैवी) प्रेरणाजन्य है। एक सरल परन्तु आकर्षक शैली के माध्यम से उनकी कल्पना राग और भाव के शुद्धतम रूप में साकार हो उठती थी। अपनी सारी रचनाओं में स्वाति तिरुनाल के अपने कुल देव 'पद्मनाभ' (एवं उसके पर्याय) की 'छाप' लगाई है। बहु भाषाविद होने के कारण कम से कम सात भारतीय भाषाओं में उन्होंने गीत रचना की है।

जब महाराजा स्वाति तिरुनाल ने रचनायें करना प्रारम्भ किया तब महान् सन्त संगीतज्ञ त्यागराज ७० वर्ष के थे। कर्नाटक शैली को आकार प्रदान करने में त्यागराज की कृतियों का महत्त्वपूर्ण प्रभाव रहा है और यही प्रभाव स्वाति तिरूनाल की कृतियों का भी है। 'स्वाति' ने ही त्रावणकोर में एक स्थायी सांगीतिक स्तर का विकास किया। उसके पूर्व केरल का संगीत एक क्षेत्रीय संगीत था जिसमें अधिक नियमरुद्धता नहीं थी। केवल कुछ लय प्रधान धुने थीं। स्वाति तिरुनाल ने उन्हें कलात्मक स्तर प्रदान कर ऊँचा उठा दिया। अतः वे विकसित कर्नाटक संगीत के बराबरी के स्तर पर पहुँच गई है।

लीला-ओमचेरी

(इंडियन म्यूज़िक जरनल सं० २ पृ० ३४-३५ से उद्धृत)

A SURVEY OF PRESENTATION OF DHRUPAD STYLE OF MUSIC THROUGH INSTRUMENTS

Shri Bimalendu Mukherjee

1. Introduction :

It is a matter of great privilege to narrate reminiscences of information assimilated as a child almost half a century back.

From 1937 till 1942 at Mymensingh (now in Bangladesh) the author was fortunate to be in a close association of the Zamindars of the area, whose pastime was practising and patronage of Hindustani Classical Music specially Dhrupad style of instrumental Music. Names of luminaries like Brojendra Kishhore Roy Choudhary and Birendra Kishore Roy Choudhary of Gauripur, Jyotish Chandra Choudhary of Bhawanipur, Birendra Kishor Roy Choudhary of Ramgopalpur, Nirodakanto Lahiri Choudhary of Kalipur, whose patronage and contribution had been unfathomable in the development and progress of instrumental part of Hindustani Classical Music during the first part of the present century will be remembered by music lovers for all time to come. The great maestroes of Senia School both from Tansen's sons' and daughters' side, namely Moohammad Ali and Dabeer Khan were being patronised by them. The information contained in the article is an assemblage of the knowledge and understanding humbly received by the author as a student of some of these patrons and subsequently from Jitendra Mohan Sengupta who received the same from one of these great maestroes.

In contemporary music, performance and practising of this type of music, though grand and soul-filling, has almost become obsolete. The music lovers do not get an opportunity to listen to graceful Alap and masterly Tarparan in Been, Surbahar, Rabab of Sur-singar, which was so popular at the beginning of this century.

It is neither desirable nor conceivable that this great chapter of instrumental music be closed and allowed to be preserved as a symbol of heritage and part of the history in libraries and museums. It is necessary that in the soils of free India this is revived once again and continued to be practised so that the world is not deprived of this great art of immense aesthetic value.

2. Basic Concept of Indian Music :

As is well known, the concept of music in India rests on every-thing natural and it has been able to fulfil the aesthetic needs of a race which originated from intermingling of all the four important races of the world, the process of which was complete at least six millennia back and till to-day generates the requisite pleasures to the highest degree—a parallel of which is nowhere seen.

In Indian conceptualisation the total sound that encompasses music has been defined as 'Nāda'. It has also been stated that spiritual accomplishment to the highest order can be easily attained through practice of Nāda. From the angle of audibility, this has further been sub-divided as 'Āhata'—portion within the audible range and 'Anāhata'—the portion beyond.

The musical scale used in this system is also a unique scientific eontribution to the world of music, where the scale is constituted of 22 positions, seven principal tones, five semitones and ten quarter-tones which mathematically originate from the two natural grāmas (scales) "Ṣaḍja and Madhyama" related through a ratio of 3/2 and 4.3 in terms of frequencies.

The tonic in Indian music has been termed as 'Ṣaḍja' signifying that this itself generates all the other musical notes of the scale; this is similar to the relation that white light is having with all other colours of the spectrum.

Another important area where Indian music differs from the rest is the selection of tonic. There is no binding that an individual has to start his music with a predetermined tonic having a set frequency. Since the music is natural, he has the freedom to select his tonic depending on the natural quality of his vocal system or of the instrument on which he is to perform his solo. This takes care of the scientific fact that in human beings the vocal cords are not of uniform dimensions and in musical instruments, once manufactured, there is rarely concordance in relation to a predetermined frequency, with whatever precision it is manufactured. Even if it is achieved, with change of seasons, the tonic of the instrument fluctuates. As human voice has a limited range, normally a sound conveniently locates, in the middle of such a range or produced out of a convenient fret of the instrument is accepted as the tonic.

In Indian music system, during its evolution, the stress has always been on melodic enrichment. This natural aspect audible in natural surroundings had influenced the musicians' observations. This led to the developing of Rāga system of music in which desired number of notes in

sequence of not less than five are taken in the ascending/descending orders. In either of this, the selected notes may vary but should have concordance with the rest and should also have stress on at least two notes and a pre-set phrase, the proper use of which enables expression of the emotion arising out of the central theme in a particular situation. Since entire attention has been in the pursuit of melody, it has not been possible to take care of the principle of harmony. This has been so also because the scale used was invariably natural.

Existence of harmonics generated in stringed instruments had been thoroughly studied and the principle of resonance established in India quite long ago. The advantage of this understanding has been taken tactfully in the construction of musical instruments to enrich the timbre,—again an unique feature in this system.

Pursuit of this rāga system of music had also led Indian performers to attain highest level of creativity in their renderings since once the set norms and the structure of a rāga are faithfully maintained, the artist is free for bringing out improvisations to the extent his artistic accomplishments permit and this has been the true index for assessment of the musical accomplishment of the artiste in creativity. From this angle, Indian music is purely individualistic. It is needless to mention that the attitude towards musical expression has finally led Indian musicians to reach the pinnacle in virtuosity.

In rhythmic area this music once again follows a very unique pattern. The concept is to form a cycle constituting minimum three beats to a maximum of Sixty four indicating positive positions of stresses and themes, which gets completed at the point of commencement or closure which is one and the same. Here also, the performer gets a lot of freedom in presenting his talents in creativity which, however, have to get basically co-ordinated with the central theme of the rāga music chosen for the purpose. The method covers formation of rhythm through permutation and combination of various number of beats in the same tempo forming the cycle, the standard being groups 3-4-5, 7, 9, and is known as Tryaśra, Caturaśra, Khaṇḍa, Miśra and Saṅkīrṇa respectively. Variation in relation to the base tempo is the second dimension used at the convenience of the artist. Finally, splitting the beats into various fractions of base tempo and forming rhythmic patterns is the third dimension. Proper and balanced use of these dimension helps the performer lead himself and his audience to the ultimate level of ecstasy.

In India, those who practise music are supposed to do so with the objective of total expression of realisation of beauty through this

medium and spiritual elevation aimed at oneness with nature of the Almighty. This is accepted as the ideal.

3. Dhrupad Style of Music as Practised by Instrumentalists:

The word 'Dhrupad' has been derived from the combination of two words 'Dhruva' (unchanging eternal) and Pada (lyric). We in our philosophy accept only God as eternal. In literary sense, the word, therefore, means lyrics composed on various manifestations of the Almighty, which are sung. The credit of introduction of this style of music goes to Raja Mansing Tomar of Gwalior and it had started flourishing from 16th Century onwards. Though the name derives from the content of the lyric, more important was the classicism based on predetermined norms, standards and methodology through which inner theme of the lyric used to get flowered step by step, mounting on the vehicle of a Rāga and a Tāla (rhythmic setting) invoking various aspects of Rasa (aesthetic expression) that the artistry of the performer would permit. At the initial stages, two major chordophones—stick zither (Been) and six-gut-stringed lute with leather platform (Rabab) were used for the purpose of accompaniment of Dhrupad singing.

As is well known, Mishri Singh, who subsequently became Naubat Khan and got married to Tansen's daughter Saraswati, used to accompany on Been when great Tansen used to sing Dhrupad. Amongst Tansen's descendants on the side of his son (Bilas Khan) the accompaniment of vocal music continued to be with the help of Rabab.

With the passage of time, the musical aspect of this style of singing became so sober and complete in itself that Beenkars and Rababis started solo performances with no less grandeur than the vocalists, even without the aid of lyric from which the name of the style originated.

Subsequently, considering certain inconveniences that were experienced in Rabab and Been in the context of solo performance, the ingenious Indian brain developed two more lutes—Surbahar and Sur-singar, the former being fretted and the latter fretless.

Before further getting into indepth description of the style of the music performed on the above instruments, it would probably be better at this stage to acquaint ourselves with the history and description of these four instruments.

It is needless to mention that the evolution of musical instruments in India had its foundation on our own philosophy of 'Praṇava' signifying 'Nāda' composed of three elementary cycles—'Sṛṣṭi', 'Sthiti' and 'Laya' (creation, retention and destruction). In presentation of our music, for the

purpose of expression, each musical note or phrase is manipulated in these three aspects in such a manner that it brings out exactly the desired expression. Though in aerophones and bowed chordophones the process is simpler since blowing and bowing are continuous and controllable proeesses, in plucked type chordophones this regulation is extremely difficult. This Indian ingenuity has worked again in this area in conceiving of the provisions of the flat bridge with grazing slope (jawari) and resonating strings (tarap). The flat bridge has helped in obtaining a major gain in intensity after plucking followed by two secondary gains establishing the dynamism of creation and the taraps have brought in the sobriety of retention at the gain points leaving the destruction at the desired point to the option of the artist himself. Nowhere in the world the evolution of musical instruments has been based on these concepts.

4. Been :

Associated with the Dhrupad style of singing is a beautiful stick-zither developed in India, known as 'Been'. Various efforts have been made to establish the ancestry of the instrument and its name. Amongst various musicologists there is a great controversy on the origin of the name. The word 'Been' appears to be an extremely old usage in the field of music in various parts of the world and probably has been derived from the sound generated by a plucked string when stretched on a hollow resonator. In India, it appears that this sound was the origin of the word 'Been' which is applied to those musical instruments which are masculine in character amd Vīṇā to those which are feminine i. e., suited to male or female vocal scale respectively. Even those wind instruments which generate the sound 'Been' are also named as 'Been'.

The tuning of the instrument is done to suit either male voice or female voice i. e. either the tonic is placed on the 7th fret or it is kept on the open string on the 'Nāyakī' i. e., the playing string. The comparable words used in various other parts of the world for ancient varieties of this type of sound-producing instrument are 'Phin' in Indo-China, Biwa in Japan and Bin't in Egypt.

Though the depiction of the type of stick zither which we call Been can be traced back to 7th century in temples in Mahablipuram and other areas of greater India, this instrument in its present form with seven strings was adopted for concert music from the early 16th century under the patronage of Raja Mansingh Tomar of Gwalior and is probably a derivative of Deśi Laghu Kinnarī Vīṇā supposed to have been described by 'Mataṅga'. The chapter on instruments in Bṛhaddeśī, the text ascribed to Mataṅga, is lost, but Saṅgīta Ratnākara and Sangītrāja describe Kinnari Vīṇā in detail.

The oldest recorded description of the instrument as available in a letter from Francis Fowk to Sir William Jones written sometimes in the year 1783, is as giveu below :—

"The Been is a fretted instrument of the guitar kind. The finger-board is 21$\frac{6}{8}$ inches long. A little beyond each end of the finger-board are two large gourds, and beyond these are the pegs and tail-piece which hold the wires. The whole length of the instrument is three feet seven inches. The first gourd is fixed at ten inches from the top, and the second is at about two feet 11½".

The gourds are very large, about fourteen inches in diameter, and have a round piece cut out of the bottom; about five inches in diameter. The finger-board is about two inches wide. The wires are seven in number, and consist of two steel ones, very close together, in the right side; four brass ones on the finger-board; and one brass one on the left side.

"The great singularity of this instrument is the height of the frets; that nearest the nut is one and 1/8th inch and at the other extremity is about 7/8th of an inch, and the decrease is pretty gradual. By this means the finger never touches the finger-board itself. The frets are fixed on with wax by the performer himself, which he does entirely by asserted ear. This was asserted by PEAR CAWN, the brother of JEEWAN SHAH, who was ill at that time; but PEAR CAWN is a performer very little, if at all, inferior to JEEWAN SHAH. The frets of PEAR CAWN'S instrument were tolerably exact; any little difference is easily corrected by the pressure of the finger. Indeed, the performers are fond, on any note that is at all long, of pressing the string very hard, and letting it return immediately to its natural tension, which produces a sound something like the close shake on the Violin; but not with so agreeable an effect; for it appears sometimes to alter the sound half a tone. The frets are nineteen in number.

"The Been is held over the left shoulder, the upper gourd resting on that shoulder, and the lower one on the right knee.

"The frets are stopped with the left hand; the first and second fingers are principally used. The little finger of the hand is sometimes used to strike the note V. The third finger is seldom used, the hand shifting up and down the finger-board with great rapidity. The fingers of the right hand are used to strike the strings of this hand; the third finger is never used. The two first fingers strike the wires on the finger-boad, and the little finger strikes the two wires. The two first fingers of this hand are defended by a piece of wire put on the tops of them in the manner of a thimble. When he plays softly, the tone of the instrument is remarkably pleasing.

"The style of music on this instrument is in general that of great execution.

"The open wires are struck, from time to time, in a manner that, I think, prepares the ear for a change of modulation, to which the uncommonly full and fine tones of these notes greatly contribute."

(Hindu Music From Various Authors, S. M. Tagore, pp. 194-197)

Subsequently a lot of modifications have taken place in the instrument which have given rise to the modern Been. The Tumbas are no longer tied with thongs. They are now attached to the stem at desired position with threaded brass pipes and fly nuts.

The instrument is intimately associated with Dhrupad style of singing and masters who used to sing in this style had adopted this instrument for solo performances as well. One important feature of this instrument is provision of drone string on the outer side of the instrument, which is also the reference string for tuning other strings. The lay-out of strings on the fret boards such that the string with highest pitch happens to be the main playing string (Nāyakī), is placed inner-most. Considering the small width of the fret-board, such placement allowed maximum deflection while producing higher notes through pulling. Other three strings are placed sequentially with increasing thickness. While playing, deflection is possible on the first three strings. The last and the thickest one is mainly played by gliding of the finger. This string covers the lowest tonal range. The two drone strings available in the inner side serve the purpose of rhythm-strings as well.

Three flat bridges (Pūrva meru) made of deer horn or camel bone—one each on either side and one on top are fitted on the bird-shaped resonator, the main one on the top and the two small ones on two sides respectively. On the top bridge run the four strings of the fret board, on the inner one run the two rhythm strings and on the outer is the drone or the reference string. In this instrument the bridges are given a grazing slope to open up all possible harmonics and inharmonics enriching the sound. In practice, it is called "Jawari" meaning thereby tidal effect. Beyond the bridge the strings further travel over the fret board and pass over a vertical notched ledge called "Uttara Meru" and finally get tied to pegs which adjust them to proper tension.

The position of the gourds is so fixed that the instrument gets properly fitted to the body of the performer and can be conveniently performed while standing. Since one of the gourds rests on the left shoulder and is in direct contact with the ear which helps the performer to adjudge

the correct position of the notes, all the harmonics and inharmonics Produced can be heard distinctly within the resonator. In general the loudness of this instrument is not much for the audience but because of the placement of the resonator on the shoulder, it is more than what is required for the performer. This instrument is traditionally known as 'Antarmukhi', i. e. the instrument meant for satisfying the performer's soul—not meant really for an audience, much less for a big audience. The frets are twelve to the octave and the range covers three registers with—MA SA *PA SA* tuning. Since deflection is possible, production of quarter-tones and grace notes poses no problem.

At one stage, even this instrument was used for the purpose of tonal reference; the frets were permanently fixed with bee's wax. The frets made of hard wood having metal strings with sharp edge embedded, were vertically fixed. This was causing inconvenience for performers' handling as well as generation of disturbing noise. Subsequenty, in the course of this century, modifications have been made up using round section frets increasing the mobility of fingers as well as by tying up the frets on the stem by threads enabling adjustments as per the requirement of the rāga concerned. The instrument is conveniently tuned placing top gourd on the shoulder. Some performers, however, felt the process inconvenient and started playing the instrument placing the top gourd on the lap in the manner Saraswati Veena is performed in the Carnatic style. This is a departure from tradition which fails to extract the best out of the instrument since audibilty of the tone for the performer is seriously affected in the process.

The Been is played by wearing plecturm or 'mijrab' in the index and middle fingers; some performers also wear it on the little finger. But it is worn at an angle, not across on the finger node as is done in the case of sitar.

Rabab :

For Dhrupad Music, the lute type of instrument called 'Rabab' had also been in use for the last 400 years. Rabab came to India from the Middle Eest, It is yet unknown as to when exactly it was introduced in Hindustani Classical Music.

Rabab was both a solo and supporting instrument for vocal music. It is said that Tansen himself was a lover of Rabab and played on it quite often. Among the three varieties of Rabab—12, 18 and 6 stringed, Tansen is belieded to have played the 6—stringed one. Only this variety had gut strings and the rest had copper strings. At the end of 18th century and early part of 19th century Chhajju Khan and Bahadur Hussain Khan, the seventh descendants of Tansen (son's line) improved Rabab to a full-

fledged sophisticated solo instrument. After the downfall of the Moghal Empire, Rabab was patronised mainly by the Courts of Lucknow, Banaras and Rampur. However, the first reference to this instrument is made by Ahobal. In the Middle East, the Rabab or Rubec stands for musical instruments, which are played by bowing. The second type of Rabab was 12-18 stringed and is used as a plucked type of instrument much different in design as compared to the 6-stringed Rabab whieh has been mentioned earlier. This instrument was being played through plucking and was basically used for Folk Music and not for Classical Music. Central Asian countries and Sindh, Afghanistan and Kashmir were the places where this type of instrument with resonating strings was in use. If we try to compare this with old sculptural resemblance of similar instrument as available in 7th and 8th centuries, we come across Chitra Veena described in Sanskrit music literature. Raja Sourendra Mohan Thakur had stated in his treatise 'Yantra Kosh' published in the 19the century that about a thousand years back, Abbulla Rubeb was the person who had invented this instrument in Arabia as bowed instrument.

The classical instrument discussed here is 3 to 3½ feet long, completely made of wood. The peer shaped resonating bowl is made of wood and covered with leather. On the leather is set a vertical bridge made of wood or ivory over which six gut strings pass. There are neither rhythm nor drone strings provided. The fret board is also made of flat piece of thin wood and there is a bone ledge at the upper end over which the six strings pass to the pegs, three on either side, which do the stretching of the strings to tune it properly. The entire body of the instrument is hollow. It is played with a plectrum made of coeonut shell.

Since the instrument was having low continuity of sound, playing the same in slow speed was not possible. Therefore, in classical performances with this instrument, the specialised rhythmic part was more developed. Sometimes the instrument was played in such a manner that with the use of left hand it used to become a combination of stringed and drum instruments. It is known that Tansen used to play on this instrument itself and his descendants (son's side) had contributed towards development of Dhrupad music in Rabab. The last in the line was Shaukat Ali Khan. The instrument is obsolete now. Amongst the last renowned performers, mention must be made of Bahadur Hussain Khan, Piar Khan and Bahadur Sain Mohd. Ali Khan. Bodku Mian was famous for his style in the beginning of this century.

Sur Sringar.

Sur Sringar is the derivative of Rabab, another lute variety of instrument and is not very old. In India the leather of the Rabab used to get

dampened by humidity, producing a dull sound during monsoon. Those playing Rabab found it very difficult to produce a normal sound during the rainy season. Ustads, Jaffar Khan and Piar Khan of Senior gharana succeeded in inventing a marvellous new instrument through (i) replacement of wooden resonating bowl of Rabab by Tumba made of gourd, (ii) replacement of the vellum by a covering of thin wooden platform, (iii) replacement of wooden finger-board by a steel plate, and (iv) changing of six gut strings to those of brass and steel.

Since the inception, Sur-Sringar has bagged acclamations from various circles of musicians, musicologists and connoisseurs as the superb sweet sounding instrument. It is said that once, Naubat Khan (Junior)—'Nirmal Shah'—told Jaffar Khan and Piar Khan that an instrument with better tonal qualities than Been had been commendably invented.

With subsequent addition of three new rhythm strings, the 9 strings of Sur-Sringar used to be tuned to—*Pa, Re, Sa, Pa, Ga* or *Ma* and *Sa* comprising the set of playing strings—and *Sa, Pa* or *Ma* or *Ga* and *Sa* comprising the set of rhythm strings. The instrument is played in the same manner as Rabab with more stress on melodic part of Dhrupad Alap. Ustad Allauddin Khan used to play on it and the last renowned performer of this instrument was Kumar Birendra Kishore Roy Choudhary of Gouripur who had excelled in his handling of this instrument. The Courts of Banaras, Lucknow and Rampur and Bengal had the great reputation as centres where Sur-Sringar flourished.

Sur Bahar.

Beenkars in North India, in the past, never used to teach Been-playing to students outside the family. But many aspirants from generation to generation were interested to learn this unique style of instrumentation of Dhrupad music. This culminated in innovation of Sur Bahar an instrument of fretted lute type. The credit for its innovation goes to Ustad Umran Khandari, a descendant of Tansen (daughters' side). This instrument can be performed with most of the techniques with which Been is played. Major changes from Been were as under :—

1. A large half-cut gourd was provided in circular section as a resonating bowl (Tumba) and a circular platform made of thin wood was used to cover this.
2. The Dandi was made much wider Viz; 5½".
3. The string setting was reversed, The main playing string was put on the outer side of the fret board and strings in the lower octave were provided sequentially in the inner side. The first

four strings were tuned in the same manner as in the Been and the last three strings were used for the purpose of drone and rhythm as in Been.

4. In contrast to Been, all the seven strings were placed on the same flat bridge having facilities for Jawari.
5. A set of eleven resonating strings was provided.
6. One more gourd was provided on the top side for proper resting. of the instrument.
7. A stay was provided on the lower side of the Tumba to enable the performer to hold the instrument firmly on the ground, placing the instrument diagonally across the body in squatting position.
8. The main playing string or Nāyakī was so fixed that it was running on the mid-point of the fret. With medium tension on strings and deflection through pulling, raising the range upto one octave became possible in contrast to four notes, as was generally possible in Been playing. Thus, a very popular instrument meant for Dhrupad Alap system got developed in North India in the middle part of the 19th century. The only deficiency of the instrument was that it became a rather large instrument from the point of view of convenience in playing. However, intensity which was a weak point of Been, was properly rectified in this instrument. As far as timber is concerned, the instrument became more bass-oriaented.
9. Against the fixed frets available in a Been, in this instrument fret arrangements were made movable. Since resonating strings were available, the trained ear could adjust the resonating strings to exact position of the natural notes required for the rāga music and frets could be so adjusted as to resonate the pre-tuned strings properly which ensured use of proper tone at position of frets so adjusted.

It is said that Ustad Umrao Khan Khandari of Patiala taught the instrument to Gulam Mohammad Khan and his son Sahabdad Hussain Khan. Ustad Inayet Hussain Khan, grand son of Sahabdad Hussain Khan, highly popularised this instrument and almost all of his students had taken to learning it and they chose to play Dhrupad style of instrumental music.

Apart from the above four major instruments, Dhrupad music has been played in Sarod as well, In the first quarter of this century both Ustad Allauddin Khan of Rampur School and Ustad Hafiz Ali Khan of Gwalior School had been playing Dhrupad music on Sarod.

Various sections and the sequence in which they are performed by the instrumentalists (tantrakars).

The Dhrupad music played on instruments has adopted those portions of vocal music which can be accommodated by the inst ruments and are, in general, called gāyakī, Over and above this, certain aspects of the music can be produced only on the instrument which is impossible to accomplish through vocal renderings. This was called Tantrakārī. The music is presented in 3 parts, viz :—(1) Melodic development (anibaddhakrama) (2) Melodic development based on tempo (layabaddhakrama) and (3) Development of compositions through set rythmic cycles (tālabaddhakrama). The music starts with an elaborate introduction of Rāga (Ālāpa) encompassing part (1) and (2).

In the hoary past, the tantrakāras used to start with four defined sections of Ālāpa, viz :—the Sthāyi in slow tempo, Ārohī and Avarohī in medium tempo and Sañcārı in fast tempo, presenting all possible variations of ornamentation sequentially (Varṇālaṅkāra).

The third part performed in rhythmic frame was ealled 'tarparan'.

As regards technique of playing, it is well known that in Indian music the positions in-between the musical intervals are as much important as the musical intervals themselves. To execute continuous migration from one note to another, taking cognisance of the positions in-between in the fretted instrument, the task is accomplished through deflection of the string on the same fret to extent desired upto the limit the instrument can accommodate. The technique is called 'Meend'. In fretless instruments, the same effect is achieved through the process of gliding from higher to lower position or vice-versa on the finger board, which is called 'Sunt'. Judicious use of these two techniques establishes the artistry of presentation.

In instrumental performance of Dhrupad music, the basic objective of the style of development was perfect expansion of the Rāga, unfolding gradually its inner theme.

At the outset, the style of Ālāpa (Nakas Bandi) practised by descendants of Tansen had two divisions, viz :—(1) Major division (Barā Hissā), (2) Minor division (Chhotā Hissā).

The peculiarity of this Ālāpa was that it had plastic and dynamic movement. The endeavour was to establish the infinite scope of the Rāga through a predetermined, finite avenue. In the major division. further sub-divisions were Rāga-Vistāra in three 'Tooks'—(1) Sthāyee, (2) Antara and (3) Sanchāri with gıadual increase of tempo from Bilampat (Vilambita) (slow) through Madh (Medīum) to Drut (Druta) (fast).

In the minor division—the sub-disvisions were four in number, viz :— (1) Jor, (2) Chhanda, (3) Thok & (4) Jhala. These sub-division made the Ālāpa 'Saptāṅga'.

Later in the middle of the 19th century, Umrao Khan, a renowned instrumentalist of the Senia School recast the sub-divisions to 12, viz :— (1) Bilampat, (2) Madh, (3) Drut, (4) Jhala, (5) Thok, (6) Lari, (7) Larguthao, (8) Larlapet, (9) Paran, (10) suth, (11) Dhuvā and (12) Māṭhā. Subsequently a 13th section (Paramāṭhā) was adopted, but became obselete. At this stage Sthāyī, Antarā and Sañcārī became three Took (stanza) of Bilampat only. Subsequently in Bilampat section Bhoga and Abhoga were also added by Tantrakāra-s of Senia School. The range of each 'Took' was predefined. The basic objective of Bilampat was to expand the rāga within the available range of the instrument, namely-Atimandra, Mandra, Madhya and Tāra Saptaka-s.

For this purpose, there were four definite Ālāpa styles and one could adopt any one as per his choice. They were Auchar, Bandhān, Kaid and Vistar. Auchar ālāp did not have any definite framing and was used just as introduction, leaving the major development of rāga to the composition section. In Bandhān ālāp, the development process was through linking of sets of phrases pertaining to a rāga as sdopted in a school (gharānā). In Kaid alap, the development centered round a particular note of the rāga establishing its relation to two adjacent higher and lower notes accepted in the musical scale. In Vistār ālāp, the development was done note by note, giving requisite importance to every note based on Rāga characteristics.

Bānī* through which development was executed was the other diognostic** factor of the schooling of the performer. Four Banis were admitted, viz :—Gaudhar, Dagur, Khandar and Nauhar. There are controversial views about the origin of these Banis. The general view is that in Empeor Akbar's Court there were four Nayaka-s, viz :—Tansen, Brijbband, Raja Samokhan Singh and Shri Chand, who hailed originally from Gaud, Dagur, Khandar and Nauhar respectively and the Banis they used were accordingly named.

---

* The author brings in here the concept of Bānī in order to combine the traditional explanation of this Concept with his own ingenious interpretation of the gradual increase of Laya in Bilampat Ālāp in terms of the four Bānis.

** This word has been used here to denote those factors that establish the identity of a particular school or tradition of performance.

Gaudhar Bani is also called Śudha Bani and permits gradual migration from one note to another in a graceful manner without much ornamentation. The essence of the Bani is exposition of Śānta and Bhakti Rasa.

In Dagur Bani the movement from one note to another was not straight but rather curved with lesser use of Sthāyī Varṇa and greater use of Ārohī, Avarohī and Sañcārī Varṇa-s. This helped in expressing Śānta and Karuṇa Rasa.

In Nauhar Bani, use of ornamentation was still more and the objective was to express Adbhuta Rasa.

The Khandar Bani was based mainly on gamakas and helped in expressing Veera as well as Adbhuta Rasa. In essence, in Bilampat Ālāp with change of sections, the tempo went on increasing gradually and along with that the Bani usage also moved from Gaudhar to Khandar through Dagur and Nauhar Banis.

After completion of all five 'Tooks' of Bilampat, a performer enters into Madhya and Druta which is the layabaddha section and is commonly known as Jor. The tempo to be used depends on the instrument being played. In Rabab the 'aas' (continuity of tone) is less and so the performance had to be on a faster tempo as compared to that of Sur-Bahar where 'aas' was much more. In this section, the use of Meend or Suth gets reduced and that of Alaṅkāra-s based on clear intervals increases both in fretted and non-fretted instruments. To maintain the tempo regular usage of the rhythmic string (chikari) is brought in, except in Rabab where in the absence of chikaris, the same is done through plucking of the strings of the lower octave. In Druta, the rhythmic plan is still faster, but use of chikari is reduced. In Thok, the rhythmic variation gets pronounced on the main string (nāyakī). Usage of combined bols like 'drar' or 'dridar' is seen. The word lari is derived from Lahari which has two different interpretations. One is ripple and the other is garland. Phrases are constructed in either of the patterns. When a few laries are systematically stitched together they are called Larguthav. When different Laris in different sections of the Saptaka are ingenuously combined through Meened or Sunt, it is called Laralapet. Paran is played by starting a rhythmic pattern on the rhythm strings followed by a set of drum phrases on the main string. 'Saath' is played when both the instrumentalist and the percussionist take the same rhythmic phrase and play together. 'Dhuvā' is played by making the main string as the supporting string and Lari or Laraguthav is played on the chikari. When the same alternates between nayaki and chikari, it is called 'Māṭhā'.

The Tālabaddha portion is called Taarparan where a set of compositions (of Pakhawaj) is played in accompaniment of Pakhawaj, like vocal music in various rhythmic cycles like Chautal, Dhamar etc. Some performers, however, in tarparan, set their composition on the ṭhekā *of* the tāla adopted for the purpose commencing from the 'Sam'. When the instrumentalist does not adopt a set of Pakhawaj phrases but plays rhythmic phrases developed in his instrument, it is called 'Surparan'. There were special bols developed for tarparan. For instruments bols set on 'Kat' bani of percussion was called '*Kattar'*. Certain bols were played on the platform (*Tabli*) of the instrumemt itself with the right hand. Those were called 'Chapak-Ke-Bol'. The performance used to culminate with this section of tarparan and surparan.

Conclusion

After undergoing developments for four centuries, in the beginning of the last century this music flourished in the courts of Delhi, Avadh, Jaipur, Gwalior, Banaras, Rampur and Bengal and subsequently was patronised throughout north India. Since the post-war period there has been practically no patronage, with the result that it is going into complete obsolescence. Classicism to which this music was wedded stands established in the foregoing description. Is it not desirable that the right thinking persons in the nation combine together and through their joint efforts this jewel of our heritage is revived once again ?

Acknowledgement

The request made by Dr. (Km.) Prem Lata Sharma, Vice-Chancellor, Indira Kala Sangit Vishwavidyalaya is acknowledged with thanks which prompted the author to come out with this little information. Secretarial help rendered by Shri Ramesh Chandra Shrivastava, Assistant Registrar-cum-Private Secretary of Vice-Chancellor, Indira Kala Sangit Vishwavidyalaya is also gratefully acknowledged, but for this assistance it would not hav ebeen possible to draw up this paper in such a short period.

ततवाद्यों पर ध्रुपद शैली के "गीत" की प्रस्तुति का सर्वेक्षण

श्री बिमलेन्दु मुखर्जी

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

लेखक ने पूर्व बंगाल (वर्तमान बँगला देश) के अन्तर्गत मैमनसिंह में १९३७ से १९४२ तक उस क्षेत्र के संगीत-गुणी जमीन्दारों और उनके आश्रित गुणियों के निकट संसर्ग में रहकर जो ज्ञान अर्जित किया था उसी का सारसंक्षेप इस लेख में प्रस्तुत किया है। उनमें से कुछ नाम इस प्रकार हैं :—

१. गौरीपुर के व्रजेन्द्र किशोर राय चौधरी और बीरेन्द्र किशोर राय चौधरी
२. भवानीपुर के ज्योतिषचन्द्र चौधरी
३. रामगोपालपुर के वीरेन्द्र किशोर राय चौधरी
४. कालीपुर के नीरदकान्त लाहिड़ी चौधरी
५. आश्रित गुणियों में महम्मद अली और दबीर खाँ

ये सब संगीत की जिस विधा के प्रयोक्ता थे, वह आज लुप्तप्राय है।

ध्रुपद नामक गीतविधा की प्रतिष्ठा का श्रेय ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर को है और १६वीं शताब्दी से यह विधा फलने-फूलने लगी थी। आरम्भ में ध्रुपदगान के साथ, बीन और रबाब पर संगति होती थी। यह विख्यात किंवदन्ती है कि मिश्री सिंह, जिनका नाम बाद में नौबत खाँ हो गया, और तानसेन की बेटी सरस्वती के साथ जिनका विवाह हुआ था, वे तानसेन के ध्रुपदगान के साथ बीन पर संगति करते थे। तानसेन के पुत्र बिलास खाँ की वंश-परंपरा में रबाब पर संगति होती थी। काल प्रवाह के साथ बीन और रबाब पर ध्रुपद-शैली का ही स्वतन्त्र वादन होने लगा।

कालान्तर में बीन और रबाब के स्वतन्त्र वादन में कुछ कठिनाइयों को दूर करने के लिये क्रमशः पर्दे वाला वाद्य सुरबहार और बिना पर्दे का सुरसिंगार विकसित हुआ।

भारत में वाद्यों के विकास-क्रम का आधार 'प्रणव' या 'ओंकार' का दर्शन रहा है। इसके अनुसार नाद के तीन मण्डल हैं—सृष्टि, स्थिति और लय। सुषिर वाद्यों और गज़ से बजने वाले वाद्यों में ये तीनों मण्डल बहुत कुछ नियन्त्रण में रखे जा सकते हैं क्योंकि वायुपूरण और गज़ से घर्षण—इन दोनों व्यापारों में सातत्य रहता है। किन्तु छेड़ कर बजाये जाने वाले तंत्री वाद्यों में यह नियन्त्रण अत्यन्त कठिन होता है। भारत के प्रवीण मानस ने इस कठिनाई को दूर करने के लिये चपटा 'ब्रिज' (घुड़च) बनाया जिसमें हल्की सी ढलान (जवारी) रखी गई और 'तरप' के तारों की

व्यवस्था की गई। चपटे ब्रिज से नाद की तीव्रता में बहुत अधिक वृद्धि हुई, तार को छेड़ते ही जो प्रथम मुख्य मण्डल बनता है वह पुष्ट हुआ और उसके बाद दो गौण मण्डल बनने की भी व्यवस्था हो गई, जिससे सृष्टि का अंग सशक्त बना। तरप के तारों ने सृष्टिगत मण्डलों की स्थिति को सबल बनाया और नाद के संहार या लय का बिन्दु वादक के इच्छाधीन कर दिया गया। वाद्यों के विकास की यह पृष्ठभूमि अप्रतिम है।

लेखक ने बीन, रबाब, सुरबहार और सुरसिंगार का विस्तृत और सूक्ष्म वर्णन किया है।

वाद्यों पर ध्रुपद का जो 'गीत' (रागविस्तार, बन्दिश, लय-वैचित्र्य आदि) बजता है, उसमें गायन के वे अंश ले लिये गये हैं, जो वाद्यों पर उतारे जा सकते हैं और उन्हें गायकी नाम दिया गया है। ऐसे भी कुछ अंग हैं जो वाद्य पर ही प्रस्तुत हो सकते हैं, कण्ठ द्वारा उन्हें प्रस्तुत करना संभव नहीं होता। इन्हें 'तन्त्रकारी' कहा गया। इस वादन में ३ खंड रहते हैं—एक अनिवद्धक्रम, दूसरा लयबद्धक्रम और तीसरा तालबद्ध क्रम अर्थात् बंदिश और उस पर आधारित विस्तार।

तन्त्रकार आलाप के चार खण्ड बनाया करते थे—बिलम्बित लय में स्थायी, मध्यलय में आरोही और अवरोही तथा द्रुत लय में संचारी।

तानसेन और उनके वंशजों की परंपरा के आरम्भ में आलाप यानी 'नकसबंदी' के दो बड़े खण्ड होते थे—पहला बड़ा हिस्सा और दूसरा छोटा हिस्सा। बड़े हिस्से में तीन उपखण्ड होते थे जिन्हें 'तुक' भी कहते थे। यथा—१. स्थायी, २. अंतरा और ३. संचारी, जिनमें लय क्रमशः बिलम्बित, मध्य, द्रुत रहती थी। छोटे हिस्से में उप खण्ड ४ होते थे। यथा—जोड़, छन्द, ठोक और झाला। ये ३ + ४ यों ७ उपखण्ड आलाप को 'सप्ताङ्ग' बनाते थे।

बाद में १९वीं शताब्दी के मध्य में सेनिया घराने के उमराव खाँ नामक प्रसिद्ध वादक ने इन उपखण्डों को पुनर्गठित करके इनकी संख्या १२ बना दी। यथा—१. बिलम्पत, २. मघ, ३. द्रुत, ४. झाला, ५. ठोक, ६. लड़ी, ७. लड़गुथाव, ८. लड़ल-पेट, ९. परन, १०. सूत, ११. धुवा और १२. माठा। बाद में 'परमाठा' नाम से १३वाँ उपखण्ड भी जोड़ा गया, किन्तु वह शीघ्र ही लुप्त हो गया। इस अवस्था में स्थायी, अन्तरा और संचारी बिलम्पत के तीन तुक बनकर रह गये। बाद में बिलम्पत खण्ड में 'भोग' और 'आभोग' भी सेनिया घराने के तन्त्रकारों द्वारा जोड़े गये। प्रत्येक तुक का क्षेत्र निर्धारित था। बिलम्पत का मूल उद्देश्य वाद्य में उपलब्ध स्वरक्षेत्र के भीतर राग का विस्तार करना था। स्वरक्षेत्र में अतिमन्द्र, मन्द्र, मध्य और तार स्थान समझे जाते हैं।

राग-विस्तार के इस उद्देश्य के लिये चार निश्चित आलाप-पद्धतियाँ थीं और वादक इच्छानुसार उनमें से कोई भी अपना सकता था। यथा—औचार, बंधान, कैद और विस्तार। 'औचार' आलाप में कोई निर्धारित ढाँचा नहीं था और वह राग

की भूमिका मात्र प्रस्तुत करता था। 'बंधान' आलाप में राग के संचारों को जोड़ते हुये विस्तार होता था। 'कैद' आलाप में राग के किसी एक स्वर के ऊपर नीचे के दो ग्राह्य स्वरों को लेकर एक केन्द्र के इर्द-गिर्द विस्तार होता था। 'विस्तार' आलाप में क्रमशः राग के एक-एक स्वर में बढ़ते हुये आलाप चलता था।

उपरिलिखित बिलम्पत आलाप में क्रमशः उपखण्डों में लय बढ़ती चली जाती है। लेखक ने यहाँ इस लय-परिवर्तन को दृष्टि में रखते हुए एक नवीन, उद्‌भावना प्रस्तुत की है। परम्परा से जिन ४ वानियों के नाम ध्रुपद के सन्दर्भ में आज तक प्रचलित हैं उनकी सामान्य व्याख्या करने के बाद लेखक ने बिलम्पत आलाप के प्रसंग में उसके विभिन्न उपखण्डों में क्रमशः लयवृद्धि के व्यापार को ४ बानियों के द्वारा रूपायित करने का यत्न किया है। उनका कहना है कि गौडहार बानी से आलाप की शुरुआत होती है और वह क्रमशः डागुर ओर नौहार बानियों में से होता हुआ खण्डार बानी में पहुँच जाता है।

यहाँ तक आलाप के १२ उपखण्डों में से प्रथम यानी बिलम्पत की बात हुई। बिलम्पत के पाँचों अवान्तर खण्ड पूरे करने के बाद वादक मध्य और द्रुत उपखण्डों में पहुँचता है जो कि लयबद्ध हैं और जिनका प्रचलित नाम 'जोड़' है। इनमें लय का निश्चित स्वरूप वाद्यविशेष की संभावनाओं पर निर्भर है। रबाब में स्वर की 'आस' कम है; इसलिये उसमें लय अधिक द्रुत रहती थी और सुरबहार में स्वर की 'आस' अधिक होने के कारण उतनी अधिक द्रुत लय नहीं होती थी। इन दोनों उपखण्डों में मींड अथवा सूत का प्रयोग कम हो जाता है और अलंकारों का प्रयोग बढ़ जाता है। लय का संधारण करने के लिये चिकारी का प्रयोग होता है; रबाब में चिकारी के अभाव में मन्द्रस्थान के तारों को छेड़ा जाता है। द्रुत में चिकारी का प्रयोग कुछ कम हो जाता है। ठोक में 'नायकी' यानी बाज के तार पर लय वैचित्र्य केन्द्रित हो जाता है। 'द्रा', 'द्रार' अथवा 'द्रिद्रार' जैसे संयुक्त बोल इसमें दिखाई देते हैं। 'लड़ी' शब्द 'लहरी' से निकला है, जिसके दो अर्थ हैं—एक, लहर और दूसरा, माला। इन दोनों की आकृति के अनुरूप स्वरसंचारों की रचना होती है। जब कुछ लड़ियाँ व्यवस्थित रूप से एक दूसरे में गूँथ दी जाती हैं तब उसे 'लङ्गुथाव' कहते हैं। जब विभिन्न लड़ियाँ सप्तक के विभिन्न खण्डों में मीड़ अथवा सूत के द्वारा जोड़ी जाती हैं, तब उसे 'लड़लपेट' कहते हैं।

'परन' का अर्थ है चिकारियों पर कोई 'लयबन्ध' शुरू करके बाज के तार पर अवनद्ध के बोलों का प्रस्तुत किया जाना। जब तन्त्री वादक और अवनद्ध वादक एक ही लयबन्ध को एक साथ बजाते हैं तो उसे 'साथ' कहा जाता है। 'धुवा' नाम तब दिया जाता है जब बाज के तार को सहायक का दर्जा देते हुये चिकारियों पर लड़ी अथवा लड़गुथाव बजाया जाय। जब बारी-बारी से 'नायकी' और चिकारी को सहायक का दर्जा दिया जाता है तब उसे 'माठा' कहते हैं।

तालबद्ध खण्ड को तब 'तारपरन' कहा जाता है जब गृहीत ताल में विभिन्न बोल (अवनद्ध वाद्यों के) पखावज के साथ बजाये जाते हैं। जब वादक पखावज के

बोलों को न लेकर अपने वाद्य के ही बोलों से विभिन्न लयबन्ध बनाता है तो 'सुरपरन' कहलाती है। कभी-कभी कुछ बोल वाद्य की तबली पर दाहिने हाथ से बजाये जाते थे, इन्हें 'चपक के बोल' कहते थे। वादन का अन्त 'तारपरन' और 'सुरपरन' से होता था।

उपरिलिखित ध्रुपदाधारित वादन परम्परा उत्तर भारत की विभिन्न रियासतों में बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध तक चलती रही। आज इसके पुनरुद्धार की आवश्यकता है।

ध्रुपद के "पद"-पक्ष का अद्यतन अध्ययन : चुने हुए कार्यों की समीक्षा

डॉ० सुभद्रा चौधरी

महर्षि का कथन है—

"यत्स्यादक्षरसम्बद्धं तत्सर्वं पदसंज्ञितम्" ।[१]

अर्थात् जो कुछ अक्षर से संबन्धित है वह सब "पद" है। तदनुसार सार्थक-निरर्थक पूरा वाचिक व्यापार पद में समाविष्ट है। अतः अर्थयुक्त शब्द तथा वाक्य तो पद है ही, भरतोक्त "गीतकों" के झण्टुं, तितिझल आदि तथा तराना-तिल्लाना जैसी सांगीतिक रचनाओं के रितन, भलल आदि अर्थहीन अक्षर-समूह भी पद के अन्तर्गत आते है। इस सम्बन्ध में यह स्मरणीय है कि पद की सार्थकता अथवा निरर्थकता भाषा-विशेष से परिचय पर ही निर्भर है। किसी भाषा का सार्थक शब्द भी उस भाषा से अपरिचित व्यक्ति के लिये अर्थहीन होता है। संगीत में प्रयुक्त निरर्थक पदों में भी कुछ सम्प्रेषणीय हो सकता है, किन्तु उसी के लिये जो संगीत की भाषा और सम्प्रेषणीयता से परिचित हो।

काव्य में तो अर्थ, भाव और रस का बोधक पद ही है, किन्तु संगीत में भी स्वर-ताल निरालम्ब प्रयुक्त नहीं हो सकते। इसलिये संगीत में भी आधार रूप में पद का प्रयोग आवश्यक माना गया है। इसीलिए भरत ने कहा—

गान्धर्वं यन्मया प्रोक्तं स्वरतालपदात्मकम्।
पदं तस्य भवेद् वस्तु स्वरतालानुभावकम् ॥[२]

स्वर, ताल और पदात्मक "गान्धर्व" के स्वर-ताल का अनुभव कराने वाला पद ही है, जो गान्धर्व की वस्तु है। इसमें तो सार्थक-निरर्थक सभी प्रकार के पदों का ग्रहण हो जाता है, किन्तु "पदबन्ध" की चर्चा करते हुए भरत ने "विभक्त्यन्तं पदं ज्ञेयं"[३] के द्वारा पदबन्ध में सार्थक पद का ही समावेश माना।

भरत ने पदबन्ध निबद्ध-अनिबद्ध और सताल-अताल कहा। नियत अक्षरों से युक्त, छन्द-यति समन्वित तथा नियत प्रमाण वाला निबद्ध तथा इनसे रहित अनिबद्ध है, जिसमें केवल अर्थ की अपेक्षा से शब्द योजना हो।[४] अक्षर व ताल के सामंजस्य

---

१. ना० शा०, ३२।२८
२. वही, २७।
३. वही, १४।३९।
४. ना० शा०, ३८-४१।

से निबद्ध सताल होता है और ताल रहित अनिबद्ध अताल होता है।[1]

उपर्युक्त सभी प्रकार के पद—छन्दोबद्ध-छन्दोहीन, तालयुक्त तालरहित, सार्थक-निरर्थक—गेय में ग्रहणीय माने गये हैं। किन्तु नाट्य में पात्रों की प्रकृति, रस, भाव, परिस्थिति आदि को तीव्र बनाने में प्रयोज्य गेय का पद अपने इस प्रयोजन के कारण सार्थक होना अनिवार्य है, जब कि नाट्यबाह्य गेय में यह बन्धन आवश्यक नहीं हैं। इसीलिये "गान" अथवा "ध्रुवा" (नाट्य-संबद्ध) गेय में सार्थक पद का ही ग्रहण हुआ, जबकि "गान्धर्व" में निरर्थक पद का भी ग्रहण किया गया।

यद्यपि "संगीत" (नाट्य से स्वतन्त्र प्रयोग) के गेय पदों में निरर्थक रचनाएँ भी समाविष्ट हैं किन्तु प्रस्तुत लेख में जिस "पद" का अध्ययन है, वह "गान" अथवा "ध्रुआ" की परम्परा से प्राप्त कहा जा सकता है, क्योंकि वह निश्चित रूप से सार्थक पद से सम्बन्धित है।

"गान" अर्थात् नाट्य के अन्तर्गत प्रयुक्त गेयपद छन्द अथवा वृत्त तथा आवश्यकतानुसार ताल से युक्त होता है। आगे चलकर विकसित हुए प्रबन्ध भी छन्द और तालयुक्त अथवा इनसे रहित कहे गये। प्रबन्ध से विकसित "ध्रुपद" अनिवार्यतः सताल है, किन्तु छन्दोबद्धता उसमें अनिवार्य नहीं है।[2]

पूर्व मध्यकाल अर्थात् "संगीतरत्नाकार" के काल। (१३वीं शताब्दी) के प्रबन्धों (नाट्य से स्वतन्त्र रूप में गेय निबद्ध रचनाओं अर्थात् पूर्व-रचित गेय प्रकारों) के अन्तर्गत प्रबन्ध की विभिन्न "धातुओं" (खण्डों) में से नित्यरूप से विद्यमान "ध्रुव" नामक धातु का पद "ध्रुवपद" होता है। "ध्रुव" नामक प्रबन्ध में प्रयुक्त पद भी "ध्रुवपद है।

ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर की संगीत प्रतिभा ने "मध्यदेश" (जिसका हृदय ग्वालियर प्रदेश था) की लोक भाषा में विभिन्न वर्ण्य-विषयों का आधार लेकर नये प्रकार की रचनाओं का प्रवर्तन किया तथा उन्हें शास्त्रसम्मत गेय रूप दिया, यद्यपि इस भाषा में गोपाल नायक के समय से ही गेय पदों की रचना हो रही थी।[3] उनमें से कृष्ण सम्बन्धी पदों को "विष्णु पद", अन्य धार्मिक विभूतियों की स्तुति से युक्त पदों को "स्तुति" तथा प्रेम की अवस्थाओं के चित्रण से युक्त रचनाओं को "ध्रुवपद" नाम दिया गया।[4] यह उल्लेखनीय है कि यह अन्तर वर्ण्यविषय की दृष्टि से किया गया। इनके गेय में कोई विशेष अन्तर रहा हो तो उसे जानने, स्पष्ट करने या विश्लेषण करने का कोई आधार आज उपलब्ध नहीं है। "ध्रुवपद" अथवा "ध्रुपद" नाम से प्रचलित शैली में गाये जाने वाले सभी पद "ध्रुवपद" संज्ञा से ही जाने जाते रहे हैं।

---

१. वही, ३२।३०-३१।

२. उपर्युक्त चर्चा के विशेष स्पष्टीकरण के लिये द्रष्टव्य, लेखिका का ग्रंथ "भारतीय संगीत में ताल और रूप-विधान"।

३. मध्यदेशीय भाषा ग्वालियरी, पृ० ७५-७६।

४. ध्रुवपद और उसका विकास-आचार्य-बृहस्पति, पृ० १७०।

वाग्गेयकारों द्वारा रचित ध्रुवपद साहित्य आधुनिक युग में संगीत और साहित्य दोनों आलोचकों द्वारा उपेक्षित रहा क्योंकि एक ओर तो गति, यति के अभाव में छन्दोबद्धता का दर्शन न होने से वह साहित्य के आलोचकों को आकर्षित न कर सका और दूसरी ओर स्वरलिपि के अभाव के कारण संगीत-आलोचकों ने भी उसकी उपेक्षा की।[1] सन् १९५० के पूर्व ऐसे पदों के आधार पर अध्ययन की दिशा में कोई प्रयास नहीं हुए। केवल एक अपवाद रहा, ग्रियर्सन का हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास जिसमें "रागकल्पद्रुम" में संकलित गेय पद साहित्य का(भाषा शास्त्रीय दृष्टि से) भरपूर उपयोग किया गया।[2] (दुर्भाग्य से यह हमें उपलब्ध न हो पाने के कारण इसे हम अध्ययन का विषय न बना सके।)

मूल विषय प्रारम्भ करने से पहले "पद" नामक पदबन्ध पर भी संक्षिप्त विचार कर लेना उचित होगा। भारतीय गेय साहित्य में छन्दोबद्ध रचना के एक विशेष प्रकार के रूप में "पद" की ये विशेषताएँ हैं—गेय होना, आरम्भ में "ध्रुव" पंक्ति अथवा "टेक", पूरे पद में एक सी "तुक" अथवा अवान्तर खण्डों में स्वतन्त्र तुक योजना, अन्तिम कड़ी में कवि की "छाप", विशेष प्रकार की छन्द योजना जिसमें छोटी (१२ या १४ मात्राओं की) ध्रुव पंक्ति तथा शेष कड़ियों में प्रायः १६-१२ या १६-१४ मात्राओं के चरण।[3]

इस प्रकार के पद के अतिरिक्त किसी निश्चित छन्द-योजना से रहित रचनाएँ गेय में विशेष रूप से दिखाई देती हैं और वे भी संगीत में पद ही कहलाती हैं। संगीत के पद पक्ष पर जिन्होंने लिखा है, उन्होंने इन सभी प्रकार के गेय पदों का अध्ययन किया है। अतः प्रस्तुत लेख में 'पद' शब्द को सामान्य अर्थ में यानी छन्दबद्ध अथवा छन्दरहित किन्तु सार्थक गेय रचना के रूप में ही समझना चाहिये।

पदों के आधार पर पिछले लगभग ३५ वर्षों में जो अध्ययन हुआ है, उसमें से कतिपय उल्लेखनीय प्रकाशनों का सर्वेक्षण करने का प्रयास प्रस्तुत लेख में किया जा रहा है। अध्ययन के लिये निम्नलिखित पुस्तकों[4] को चुना गया है :—

१. "भारतीय संस्कृति" में प्रकाशित लेख
   "कवि तानसेन" — डॉ० सुनीति कुमार चट्टोपाध्याय
२. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि — डॉ० सरयू प्रसाद अग्रवाल
३. संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ — श्री नर्मदेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी
४. शृंगार-युग में संगीत-काव्य — डॉ० हेम भटनागर

---

१. वही, "दो शब्द" पृ० (ग)
२. वही, भूमिका पृ० (छ)
३. द्रष्टव्यः भारतीय संगीत में ताल और रूप-विधान, पृ० ३४०-३४१ :
४. इन पुस्तकों के प्रकाशक आदि का विवरण इसी अङ्क में प्रकाशित बृहत् ग्रन्थ-सूची में देखें। —सम्पादिका।

५. सहसरस — सम्पादिका—डॉ० प्रेमलता शर्मा
६. "रागकल्पद्रुम" का विश्लेषणात्मक अध्ययन — डॉ० चित्तरंजन ज्योतिषी
७. अष्टछापीय भक्ति संगीत : उद्भव और विकास — श्री चम्पकलाल नायक
८. ध्रुवपद और उसका विकास — आचार्य कैलासचन्द्रदेव बृहस्पति

उपर्युक्त में से ४ और ६ संख्यक पुस्तकों के अतिरिक्त मुख्यतः ध्रुवपद के पदों के संदर्भ में ही अध्ययन हुआ है क्योंकि देशी भाषाओं के गेय पदों की परंपरा में ध्रुव पद ही ऐसा प्रमुख प्रकार है जिसमें विपुल साहित्य प्राप्त है, उसी में पद का उचित स्थान व संतुलन है, उसी का पद पूरा, विस्तृत और शुद्ध रूप में प्राप्त है, ख्याल में नहीं। इसलिये इस प्रकार का अध्ययन ध्रुवपद के प्रसंग में ही अधिक सार्थक है।

"भारतीय संस्कृति" में "तानसेन" शीर्षक लेख में तानसेन के पदों का डॉ० सुनीति कुमार चटर्जी ने भाषा व साहित्यिक दृष्टि से मूल्यांकन करके उन्हें प्रतिभावान् और उत्कृष्ट कोटि का कवि सिद्ध किया है। तानसेन के पदों ने उनके संवेदनशील मानस को इतना जागृत और उदात्त बना दिया कि मूलतः भाषाशास्त्र जैसे शुष्क माने जाने वाले विषय के विद्वान् होते हुए भी तानसेन के काव्य का अपनी रस-निर्झर भाषा व शैली में अत्यन्त सरस विश्लेषण और उदात्त मूल्यांकन उन्होंने किया है। कथ्य और स्वरूप की दृष्टि से भारतीय संस्कृति की सम्पूर्ण चेतना का निचोड़ और जनसाधारण की अनुभूति तानसेन के पदों में उन्होंने अनुभव की है। पदों के विषय के आधार पर उनकी रचनाओं को यौवन, प्रौढ़ और वृद्धावस्था में रचित मानने के विचार से असहमत होते हुए उन्होंने तानसेन की रचनाओं में एक आस्थावान् हिन्दू ब्राह्मण की भावना सिद्ध की है।

ब्रजभाषा में रचित पदों में "निरेट" प्रयोग की विशिष्टता कही है यानी प्रत्यय आदि से रहित यथासंभव धातु व प्रातिपादिक रूपों के द्वारा ही एक के बाद एक चित्र खड़े करने में तानसेन को समर्थ कहा है। यह विशेष अध्ययन का विषय है।

तानसेन की छाप के आधार पर तानसेन के पदों का प्रामाणिक संग्रह करने की आवश्यकता कही है और इस ओर सावधान किया है कि ऐसे पद हो सकते हैं जो मूलतः तानसेन की रचना न हों और किसी ने उनकी छाप डाल दी हो। इसलिये भाव, भाषा, शैली आदि के आधार पर उनका निर्धारण किया जाना चाहिये।

डॉ० सरयूप्रसाद अग्रवाल की पुस्तक "अकबरी दरबार के हिन्दी कवि" में तानसेन के पदों के आधार पर उसके जीवन तथा रचनाओं से सम्बन्धित कुछ तथ्य प्रकट किये गये हैं, भाषा और वर्ण्यविषय आदि का विश्लेषण किया गया है तथा पुस्तक के परिशिष्ट में तानसेनकृत "संगीतसार" के अतिरिक्त १८२ पद दिये गये हैं।

"जै जै कर पूजो धोलागढ़ की रानी ने" पद के आधार पर उन्होंने तानसेन को ब्राह्मणवंशीय ही माना है।[१] कृष्ण के लीला-सम्बन्धी पदों में भाव और भाषा की दृष्टि से तानसेन और सूरदास में उन्हें बहुत मेल दिखाई दिया है। यह महत्त्वपूर्ण संकेत है और दोनों के पदों का तुलनात्मक अध्ययन करके तानसेन के पदों की प्रामाणिकता का अध्ययन और निर्धारण किया जा सकता है। "ब्रह्मगत अपरम्पार न पाऊँ" पद में तानसेन द्वारा अनेक हिन्दू तीर्थों की यात्रा का संकेत खोजा है।[२] पदों में वर्णित पूजा-विधि, हिन्दू त्यौहारों, मदनमहोत्सव, मंगलाचार के आयोजन सम्बन्धी वर्णन; पाग, पेच, जामा, पटुका, लहँगा, पचरंगी चुनरी आदि वस्त्रों तथा हार-हमेल आदि आभूषणों के सूचक शब्दों के प्रयोग व उनसे सम्बन्धित अभिव्यक्ति के ढंग के आधार पर तानसेन के भारतीय विश्वास, आचरण और आस्था को उन्होंने सूचित किया है।

पदों के आधार पर तानसेन के हिन्दू बने रहने के प्रच्छन्न संकेत के पक्ष में यह प्रबल तर्क दिया जा सकता है कि यदि तानसेन ने धर्म परिवर्तन किया होता तो इस घटना के फलस्वरूप तथा मुस्लिम दरबार में रहने के कारण मुस्लिम विषयों की रचनाएँ अधिक होना अधिक स्वाभाविक होता, जबकि तानसेन की ऐसी रचनाएँ गिनी चुनी हैं और अधिकांश हिन्दू धर्म, आस्था, आचार-सम्बन्धी ही हैं।

"संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ" में श्री नर्मदेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी का यही योगदान है कि "रागकल्पद्रुम" जैसे विराट् संग्रह में से अमीर खुसरो, गोपाल, हरिदास, बैजू और तानसेन के पद संकलित करके हिन्दी साहित्य के एक विस्मृतप्राय उपेक्षित किन्तु महत्त्वपूर्ण अंग के अध्ययन की ओर साहित्यप्रेमियों को उन्मुख करने की दिशा में प्रयत्न किया है।[३] गोपाल के पदों के आधार पर यह संभावना व्यक्त की है कि उनकी कुछ अधिक रचनाएँ मिलने पर उनकी भक्तिपरक रचनाओं पर दाक्षिणात्य भक्तिधारा का प्रभाव परखना सुगम हो जायेगा।[४] हरिदास की छाप के साथ कहीं-कहीं जुड़े "डागुर" से यह अनुमान किया है कि वे जाटजातीय ठाकुर रहे होंगे तथा हरिदास और हरिदास डागुर दो भिन्न व्यक्ति होंगे।[५] (अब यह स्थापित हो चुका है कि ये दो भिन्न व्यक्ति थे।) पदों के पाठ-निर्धारण की आवश्यकता का भी संकेत किया है।

डॉ० हेम भटनागर द्वारा लिखित "शृंगार-युग में संगीत-काव्य" की प्रमुख देन है, उत्तर भारत के विभिन्न स्थलों व व्यक्तियों के संग्रहों से अज्ञात व अप्रकाशित पद संग्रहों के विशाल साहित्य की खोज तथा उनका वर्गीकरण करके अध्ययन। तीन

---

१. पृ० १०१-१०२।
२. पृ० २८०।
३. पृ० १६।
४. पृ० १५।
५. पृ० १५।

वर्गों में इनका विभाजन किया है[1]—(१) सैद्धान्तिक संगीतकाव्य, जिनमें संगीत के सिद्धान्तों का निरूपण है। (२) व्यावहारिक संगीतकाव्य, जो गाने के लिये रचा गया तथा (३) जैन रागमालाएँ, जो जैन-विषयक हैं किन्तु किसी राग में बाँध दी गयी हैं। इनमें से दूसरे वर्ग के संग्रहों में से लक्षण-लक्ष्य ग्रन्थों को "उदाहरण ग्रन्थ" के उपवर्ग में और जनमात्र पर आधारित या सम्बद्ध संग्रहों को "जन-संगीत काव्य" के उपवर्ग में विभाजित करके प्रकाश डाला है।[2] रचनाओं के आधार पर रचयिताओं के रचनाकाल और जीवनीपरक कुछ निष्कर्ष भी निकाले हैं।

यह उल्लेखनीय है कि शृंगार-युग में कोई ख्यातनामा वाग्गेयकार नहीं हुए। डॉ० भटनागर के अध्ययन का आधार जो रचनाएँ बनीं, वे संगीत से सम्बद्ध तो हैं किन्तु गेय में वे अधिक प्रचलित नहीं रहीं, इसलिये इन्हें गेय साहित्य की अपेक्षा "काव्य" की श्रेणी में रखना अधिक उपयुक्त जान पड़ता है।

नायक बख्शू के १००० ध्रुपदों के पदों के संग्रह "सहसरस" की सम्पादिका डॉ० प्रेमलता शर्मा ने इस पुस्तक की विस्तृत पद-सूची और भूमिका में बख्शू के पदों का विषय-वस्तु के आधार पर संकेत रूप में विश्लेषण किया है और कुछ महत्त्वपूर्ण निष्कर्ष निकाले हैं।

संग्रहकर्ताओं द्वारा बख्शू के विभिन्न आश्रयदाताओं के नामों के स्थान पर सर्वत्र 'साहजहाँ' रख देने का उल्लेख किया है। पदों में उल्लिखित अथवा उनके साथ दिये गये राग-ताल नामों के आधार पर संगीतपक्ष के अध्ययन का कुछ प्रयास किया है और राग-रागिणी वर्गीकरण के किसी विशेष मत या परम्परा के अभाव का सूचन किया है। यह प्रश्न उठाया है कि परम्परागत ६ रागों के स्थान पर चार ही राग, रागिणी वर्ग के अन्तर्गत अधिकांश पुल्लिंगवाची नाम और भैरवी का इन पदों में अभाव क्यों है। यह उल्लेखनीय है कि राग-रागिणी परम्परा में रागनाम पुल्लिगवाची और रागिणी नाम स्त्रीलिंगवाची रहे हैं तथा रागिणियों में भैरवी का प्रमुख स्थान रहा है। रागों के वर्ण्य-विषय में रागरागिणी परम्परा से भिन्नता का सूचन किया है, जैसे—हिण्डोल के पदों में वसंत वर्णन और केदारा में वर्षा वर्णन तथा इस आधार पर वर्तमान जलधर केदार के वर्षा से सम्बन्ध की और जलधर केदार के साथ बख्शू के केदारा के सम्बन्ध की संभावना व्यक्त की है।

पदों में प्रयुक्त तालों का विभिन्न शास्त्र ग्रन्थों में लक्षित तालों के साथ सम्बन्ध-सूचन करने के साथ-साथ यह संभावना भी व्यक्त की है कि पदों के साथ उल्लिखित ताल बख्शू के समय के ही हों यह आवश्यक नहीं है और नामसाम्य के आधार पर यह मानना उचित नहीं है कि तालों का स्वरूप आज तक अपरिवर्तित रहा है।

पदों की नायिका "पातर" को संगीत रत्नाकर की "पात्र" और कामसूत्र की "गणिका" से अभिन्न कहा है। विशेष उल्लेखनीय यह है कि गणिका "गाने वाली,"

१. पृ० ४४।
२. पृ० ७४।

वेश्या, सामान्या, ऊढा और पातर–इन सब पर विचार करके बख्शू के पदों की "पातर" में कलासाधना की पराकाष्ठा दिखाने के साथ-साथ यह स्थापना भी की गई है कि तत्कालीन राजसभाओं में कामसूत्र का अनुशीलन होता था और गणिका की प्रतिष्ठा थी।

संगीतशास्त्र के पारिभाषिक शब्दों में ग्राम-मूर्च्छना सम्बन्धी शब्दों के बार-बार प्रयोग के आधार पर यह सम्भावना व्यक्त की है कि बख्शू के रचनाकाल तथा सम्भवतः संकलन-काल तक संगीतरत्नाकर के सिद्धान्त दुरूह नहीं हुए होंगे तथा केवल पारिभाषिक शब्दों से युक्त पद सम्भवतः सभागान की अपेक्षा शिक्षण में तथा प्रमुख शास्त्रीय विषयों से परिचित कराने की दृष्टि से उपयोगी रहे होंगे।

घनाक्षरी अथवा कवित्त की अक्षर-योजना में दिखाई देने वाली समानता के विकास का स्रोत बख्शू के पदों में दिखाया है और "सहसरस" के अध्ययन से घनाक्षरी के उद्‌भव और विकास पर अधिक प्रकाश पड़ने की सम्भावना व्यक्त की है।

पदों के अन्तःसाक्ष्य के आधार पर यह निष्कर्ष निकाला है कि नृत्य के साथ भी ध्रुपद गाये जाते थे। शृंगारपरकता के आधार पर यह शंका व्यक्त की है कि ध्रुपद गान को "मर्दाना गान" कहना तथा शान्त-वीरोचित ही मानना कहाँ तक परम्परा-सम्मत है।

भाषा-विकास की दृष्टि से, आचार्य हरिहरनिवास द्विवेदी द्वारा प्रतिपादित, मध्यदेशीय भाषा[1] (जो ब्रज भाषा का पूर्व रूप कहा गया है) का पूर्वरूप बख्शू के पदों में दिखाते हुये यह प्रतिपादन भी किया गया है कि इनकी भाषा में जो सहज प्रवाह और माधुर्य है वह परिष्कार और परिमार्जन के बिना ही व्यक्त हो सकता है।

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि पदों के आधार पर संगीत-सम्बन्धी विश्लेषण के लिये भी इसमें महत्वपूर्ण दिशा-निर्देश किया गया है।

डॉ० चित्तरंजन ज्योतिषी की पुस्तक "रागकल्पद्रुम का विश्लेषणात्मक अध्ययन" अनेक दृष्टियों से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। यद्यपि यह सन् १९८४ में प्रकाशित हुई मूलतः १९६४ में शोध-निबन्ध के रूप में प्रस्तुत हुई थी जब कि गेय पदों के आधार पर अध्ययन अथवा विश्लेषण की दिशा में कोई विशेष प्रयत्न नहीं हुआ था। संगीत के गेय पदों को लेकर अब तक जो अध्ययन हुआ है उसका प्रमुख आधार "रागकल्पद्रुम" रहा है। यह पुस्तक उसी का विश्लेषण प्रस्तुत करती है। यद्यपि राग कल्पद्रुम में ख्याल, धमार, टप्पा आदि सभी शैलियों के पद संगृहीत होने से इस पुस्तक में सभी के आधार पर अध्ययन हुआ है, किन्तु अध्ययन की विविध-आयामी सम्भावनाओं का सूचन करने के कारण इस पुस्तक का बड़ा महत्त्व है।

---

१. मध्यदेशीय भाषा (ग्वालियरी) ले० आ० हरिहरनिवास द्विवेदी।

राग, ताल, प्रबन्ध, गायन शैलियों, वर्ण्य विषय-वस्तु, भाषा व काव्यतत्त्व, रस, वाग्गेयकार आदि दृष्टियों से पदों के अध्ययन की दिशा सूचन करते हुए प्रत्येक में विस्तृत पद-सूची दी गई है। रागकल्पद्रुम के संकलनकाल से आज तक दिखाई देने वाले रागों व तालों के नामान्तर, रूपान्तर अथवा लोप के अध्ययन; प्रबन्ध के भेदों व धातु अंगों तथा प्रबन्ध व छन्द के सम्बन्ध के अध्ययन; राग-ताल गीत प्रकारों अथवा शैलियों के परस्पर सम्बन्ध के अध्ययन; वर्ण्य-विषय के विश्लेषण, गेय पदों में काव्य अथवा गेय की प्रधानता अथवा गौणता अथवा दोनों की समान प्रधानता के अध्ययन; पद रचना के अधार पर रचनाकारों का कवि, संगीतज्ञ आदि मुख्य कोटियों में निर्धारण तथा वाग्गेयकारों के श्रेणीविभाजन; पद संग्रहों, स्वरलिपियुक्त संग्रहों और विभिन्न मौखिक परम्पराओं में समान रूप से प्राप्त गेय पदों के तुलनात्मक अध्ययन के द्वारा पाठ शुद्धि व पाठनिर्धारण; अज्ञातनामा रचयिताओं की रचना के रूप में गाये जाने वाले पदों के रचयिताओं की खोज—ये कुछ ऐसे प्रमुख विन्दु हैं जिनके आधार पर अध्ययन का मार्गदर्शन किया गया है। इनमें से कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं।

वर्ण्य विषय के अन्तर्गत संगीतशास्त्र-सम्बन्धी पदों में अदारंग का पद "होत है मध्यम पंचम(षड्ज)" विशेष रूप से उल्लिखित है, जिसमें भरत के "धैवतीकृते गान्धारे" विधान के आधार पर षड्जग्राम की स्वरावली में मध्यमग्राम की प्राप्ति का गूढ़ रहस्य है और जो अदारंग के ग्राममूर्च्छना पद्धति के गाढ परिचय को व्यक्त करता है।[१] वाग्गेयकारों के श्रेणी-विभाजन की दिशा में सगुण-निर्गुण भक्त कवि या वाग्गेयकार, शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकार, रीतिकालीन कवि या वाग्गेयकार, फुटकर कवि या वाग्गेयकार के रूप में निश्चित और सार्थक आधार प्रदान किया है।[२] पाठ-शुद्धि व निर्धारण का उदाहरण पूरिया में गेय पद "सपने में आये" दिया जा सकता है जिसके स्थायी में प्रचलित शब्द "सौतन की कल बिगर गई" के स्थान पर औचित्य की दृष्टि से रागकल्पद्रुम के पाठ "मो तन की कल गिर गई" का समर्थन किया है।[३] रचयिताओं की खोज की दृष्टि से देशकार में गेय "चिरियाँ चुहचुहानी" उल्लेख के योग्य है, जो नन्ददास की छाप सहित रागकल्पद्रुम में सम्पूर्ण रूप में प्राप्त है।[४]

वस्तुतः यह पुस्तक स्वयं में रागकल्पद्रुम का अध्ययन प्रस्तुत करने की अपेक्षा ऐसा बृहत् संकलन है जिसमें आदि से अंत तक अनेक दिशाओं में कुछ विश्लेषण करते हुए कार्य की इतनी अधिक दिशाओं का सूचन किया गया है जिनमें से प्रत्येक में स्वतन्त्र रूप से कार्य करना सम्भव है। निर्देशिका डॉ० प्रेमलता शर्मा की शोध सम्बन्धी व्यापक व विशाल दृष्टि और सूक्ष्म पैठ का पग-पग पर परिचय इसमें मिलता है।

---

१. पृ० १३७-१३८।
२. पृ० १५२-१५३।
३. पृ० २०५।
४. पृ० २०४।

वर्तमान ध्रुपदगान शैली और अष्टछापीय मंदिरों की पदगान शैली का उद्‌भव-काल और स्थान मूलतः एक है। इस दृष्टि से अष्टछाप अथवा पुष्टि मार्ग के पदों के आधार पर इस परम्परा के गायक श्री चम्पकलाल नायक की पुस्तक "अष्टछापीय भक्ति संगीत : उद्भव और विकास" अत्यन्त मूल्यवान् है। उन्होंने विभिन्न संग्रहों में प्रकाशित पुष्टिमार्ग से भिन्न भक्त कवियों के ऐसे अनेक पद दिये हैं जो संदिग्ध बताये जाते हैं और ऐसे पदों को पुष्टिमार्गीय संग्रहों व गान परम्परा के आधार पर प्रामाणिक व असंदिग्ध सिद्ध किया है।[१] अशुद्ध पाठ के कारण प्रचलित असंगत मान्यताओं के निराकरण में पाठशुद्धि के महत्त्व का प्रतिपादन उन्होंने स्वयं पाठ-संशोधन करके किया है।[२] एक ही पद की भिन्न-भिन्न पंक्तियाँ भिन्न-भिन्न तालों में गाये जाने के कारण ऐसे पद अष्टछाप परंपरा में "तालमाला" कहलाते हैं। लेखक ने ऐसे पद उद्धृत करते हुए उनमें प्रयुक्त तालों के नाम दिये हैं।[३] इन नामों में ऐसे नाम भी हैं जो आज शास्त्रीय संगीत में प्रचलित नहीं हैं। उल्लेखनीय है कि अभी हाल तक ध्रुपद गायकों के पास ऐसी रचनाएँ रही हैं जिनके भिन्न-भिन्न खण्ड विभिन्न तालों में गाये जाते थे किन्तु आज ऐसी रचनाएँ सुनी नहीं जाती।[४] ऐसे पद श्री० नायक ने उद्धृत किये हैं जिनमें ऐसे अनेक वाद्यों के नाम हैं जो शास्त्रग्रन्थों में उपलब्ध नहीं हैं और जो भारतीय वाद्यों की विपुल विविधता को सूचित करते हैं।[५] ऐसे गायक वादकों के नाम भी दिये हैं जो संगीत के क्षेत्र में प्रायः अज्ञात हैं और जो संगीत के इतिहास की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण सिद्ध हो सकते हैं।[६]

शास्त्रीय संगीत में आज ऐसे बहुत से पद हैं जो मूलतः पुष्टिमार्गी परम्परा के हैं किन्तु छाप बदल कर, संक्षिप्त करके या पाठान्तर करके शास्त्रीय संगीत में गाये जाते रहे हैं। ऐसे पदों के पाठ दोनों परम्पराओं से उद्धृत करके तुलना करते हुए पुष्टि मार्ग से दरबार के गायकों के पास जाने के कारण और परिणामों पर प्रकाश डाला है। राजगायक मन्दिरों में जाते थे अतः वहाँ से सुन कर पद प्राप्त करना सम्भव है। कालान्तर में वे पद घरानों की बन्दिशें बन कर दरबारों में प्रसिद्धि पा गईं। इसके दो परिणाम हुए (१)—साहित्यिक अशुद्धता व अपूर्णता और (२)—बंदिश, राग व ताल में अन्तर। इन्हें लगभग ७० पदों के पाठ देकर श्री नायक ने प्रमाणित किया है।[७] इनमें कहीं शब्दों का परिवर्तन है, कहीं अशुद्ध व भ्रष्ट पाठ हैं, कहीं चार खण्डों के स्थान पर ख्याल के स्थायी-अंतरे के लिये दो पंक्तियाँ लेकर बन्दिश बना ली गई है। अनेक ध्रुपद ऐसे हैं जिनमें छाप बदल कर दरबारी गायकों का नाम डाल दिया

---

१. प्रथम खण्ड, पृ० ८१, पाद टिप्पणी।

२. वही, पृ० ९३-९४।

३. वही, पृ० १८२-८३।

४. द्रष्टव्य, भारतीय संगीत में ताल और रूप-विधान, पृ० २९१-९२।

५. अष्टछापीय भक्ति संगीत, प्रथम खण्ड पृ० १९७।

६. वही, पृ० १९९-२०२।

७. वही, द्वितीय खण्ड, पृ० ३३-८४।

गया है। इनके अतिरिक्त रागों और तालों में भी बहुत अन्तर हो गया है। संक्षेपीकरण की प्रवृत्ति ख्याल बनाये गये पदों में विशेषतः परिलक्षित होती है। ऐसे २७ उदाहरण भातखण्डे क्रमिक पुस्तक मालिका, मारिफुन्नग़मात, रागविज्ञान आदि से श्री नायक ने दिये हैं।[१]

लेखक द्वारा पदगान परम्परा के पदसंग्रहों से उद्धृत सभी पदों में स्थायी, अंतरा, संचारी, आभोग—ये सभी खण्ड हैं तथा कुछ में एक से अधिक संचारी-आभोग हैं। स्थायी अंतरा के बाद १ अंक और संचारी आभोग के बाद २ अंक दिया गया है। अधिक संचारी-आभोग होने पर उनमें से प्रत्येक जोड़े के बाद क्रमशः ३, ४ आदि अंक दिये गये हैं जो पद में "तुकों" की संख्या को सूचित करते हैं। उदाहरणार्थ—"जयति श्री राधिके" पद जिसमें स्थायी-अंतरा के अतिरिक्त संचारी-आभोग के तीन युग्म हैं और जिसे ४ तुक वाला पद कहा गया है।[२] इसी प्रकार ३ तुक वाले[३] तथा ५ तुक[४] और ८ तुक वाले[५] पद भी दिये हैं।

पदों में प्रयुक्त रागनामों में कीर्तन परम्परा और शास्त्रीय परम्परा में समानता होते हुए भी स्वररूप में भेद का उल्लेख भी लेखक ने किया है जो रागों के इतिहास की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। उदाहरण के लिये, "चिरियाँ चुहचुहानि" पद के विवरण में उन्होंने कहा है कि पदगान और शास्त्रीय संगीत में यह पद विभास में ही गाया जाता है किन्तु पदगान का विभास विलाबल थाट का यानी शुद्ध स्वरों का और शास्त्रीय विभास भैरव थाट का है।[६] प्रस्तुत पंक्तियों की लेखिका ने अपने गुरु स्व० पं० ओंकारनाथ ठाकुर से इस पद को देशकार में सीखा है जो शुद्ध स्वरों का राग है। उल्लेखनीय है कि श्री० नायक ने शास्त्रीय देशकार को ही इस परम्परा के विभास के समकक्ष बताया है।[७] राग-परिवर्तन के भी अनेक उदाहरण लेखक ने दिये हैं।

तालों में किये गये परिवर्तनों के उदाहरण भी उद्धृत किये गये हैं। ख्याल अंग के एकताल, त्रिताल, तिलवाड़ा, झूमरा आदि तालों में गाई जाने वाली रचनाएँ ताल भेद का स्पष्ट प्रमाण होने के साथ-साथ गीत प्रकार के भेद यानी ध्रुपद से ख्याल बन जाने का प्रमाण भी देती हैं।

पुष्टिमार्गी पदगान परम्परा और पद संग्रहों में ऐसे अनेक पद दिये हैं जिनकी छाप के आधार पर उन पदों के वास्तविक रचयिताओं का पता चलता है[८] और

---

१. वही, पृ० ६७-८४।
२. वही, पृ० ५३-५४।
३. वही, पृ० ५२, ७४, ७५।
४. वही, पृ० ४९।
५. वही, पृ० ४५, ४६।
६. वही, पृ० ४९-५०।
७. वही, तृतीय खण्ड, पृ० २९-३६।
८. वही, द्वितीय खण्ड, पृ० ६३-६६।

जो शास्त्रीय संगीत में भिन्न छाप के कारण किसी अन्य रचनाकार के समझ कर गाये जाते हैं।

स्व० आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति की पुस्तक "ध्रुवपद और उसका विकास" का पदों के आधार पर किये गये अध्ययन में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। उन्होंने पदों के ही आधार पर ऐसे तथ्य प्रकाशित किये हैं और ऐसे निष्कर्ष निकाले हैं जिनके द्वारा अनेक बद्धमूल भ्रामक मान्यताओं के निराकरण और किंवदंतियों के सत्यांश-असत्यांश के उद्घाटन का मार्ग खुला है। उनके कार्य से ध्रुवपद रचयिताओं के जन्मकाल, रचनाकाल, गुरु, जीवनी-परक तथ्य, साहित्यिक महत्त्व, दृष्टिकोण, संगीत के शास्त्रीय ज्ञान आदि के सम्बन्ध में सबल और महत्त्वपूर्ण आधार प्राप्त हुआ है। कुछ उदाहरणों से इन्हें स्पष्ट किया जा रहा है।

औरंगजेब से सम्बन्धित ध्रुवपदों के अधार पर सर्वप्रथम उन्होंने ही यह प्रमाणित किया कि औरंगजेव ने विशेष कारण से दरवार में संगीत का निषेध किया था, वस्तुतः वह संगीतद्वेषी नहीं था। "संगीत चिन्तामणि" में उन्होंने इसका प्रतिपादन किया था और प्रस्तुत ग्रन्थ में उसकी पुष्टि की है।

"छत्रपति मानराजा" ध्रुपद के आधार पर तानसेन का जन्म वर्ष सन् १४९१ प्रतिपादित करके अन्य प्रमाणों से पुष्ट करना महत्त्व रखता है[१]। "आज जनम सफल भयो" के आधार पर हजरत गौस को संगीतज्ञ और तानसेन का संगीत गुरु कहे जाने और बख्शू की समाधि पर "पहले-पहल" तानसेन का संगीत सीखना (जो बख्शू उस समय जीवित था)—इन इतिहास-विरोधी और अवास्तविक कथनों का खण्डन उन्होंने इसी ध्रुपद के अधार पर किया है।[२] दौलतखाँ और तानसेन के कथित प्रेम सम्बन्ध के आधार पर दौलतखाँ के रूप की प्रशंसा से युक्त कुछ पदों के बारे में उन्होंने तानसेन की रचना होने का अनुमान किया है और कहा है कि भारतीयता का जामा पहनाने की दृष्टि से इन्हें नारी की उक्ति बनाया गया है।[३]

हरिदास डागुर के पदों के आधार पर उनका संगीतजीवी जाति में उत्पन्न होना सम्भावित कहा है और उनकी रचनाओं पर तानसेन का प्रभाव भी दिखाया है। बैजू के "प्रथम आदि सिव सक्ति" पद में "आदि बैजू कवि" पर उनका ध्यान गया है जिसके आधार पर यह संकेत किया है कि मानसिंह द्वारा प्रवर्तित ध्रुवपद परम्परा के प्रथम रचनाकार बैजू थे।[४]

ऐसे महत्वपूर्ण संकेतों तथा निष्कर्षों के अतिरिक्त परिचित तथा अल्प अथवा अपरिचित अनेक ध्रुवपदकारों की रचनाओं के शिल्प-विधान और साहित्यिक पक्ष का सूक्ष्म और गहन विश्लेषण व मूल्यांकन आचार्य बृहस्पति ने अपनी सशक्त और स्पष्ट

१. ध्रुवपद और उसका विकास, पृ० १८८-१८९।
२. वही, पृ० १९७-१९८।
३. वही, पृ० २७०।
४. वही, पृ० २२७।

भाषा-शैली में किया है।

मात्र संगीतज्ञों के रूप में परिचित गायकों की साहित्यिक प्रतिभा को सप्रमाण सिद्ध करके उच्चकोटि के कवियों के रूप में प्रतिष्ठित करके उन्होंने शास्त्र ग्रंथों में उल्लिखित 'वाग्गेयकार" के उस विशिष्ट वर्ग में इन संगीतज्ञों को प्रतिष्ठित किया है, जिसे काव्यरचना और स्वरताल-योजना इस दोहरी प्रतिभा के कारण कवि से श्रेष्ठ स्थान दिया गया है।

दो परिशिष्टों में दिये गये अधिकांशतः अप्रकाशित पदों के संक्षिप्त शीर्षकों के रूप में उनके वर्ण्य-विषय का संकेत दिया है तथा ग्रन्थ के विभिन्न अध्यायों में उनका विश्लेषण किया है। पदों के प्रामाणिक रचनाकारों की खोज और घटनाओं की सत्यता के आधार ढूंढने का भी प्रयत्न हुआ है।

यहाँ आचार्य हरिहर निवास द्विवेदी का उल्लेख करना आवश्यक है जिन्होंने ब्रजभाषा के स्थान पर उसके मूल नाम व रूप को अपनी पुस्तक "मध्यदेशीय भाषा (ग्वालियरी)" में प्रतिष्ठित किया। पदों के ही आधार पर यह कार्य न होने के कारण यह पुस्तक हमारे अध्ययन की सीमा में नहीं आ सकी है। फिर भी यह उल्लेखनीय है कि अत्यन्त समृद्ध पद साहित्य को जो भाषा विरासत में मिली वह मानसिंह तोमर के संरक्षण में बैजू, बख्शू, तानसेन जैसे समर्थ वाग्गेयकारों द्वारा पोषित और संवर्धित हुई थी, इसे द्विवेदी जी ने अकाट्य तर्कों और विविध प्रमाणों के साथ साथ वाग्गेयकारों के पदों के द्वारा भी सिद्ध किया है। उनकी इस स्थापना का उपयोग आचार्य बृहस्पति और प्रेमलता जी ने किया है।

अध्ययन की प्रमुख दिशाओं पर अब संक्षेप में दृष्टिपात कर लेना उचित होगा। गेय पदों का संकलन करके साहित्यिक दृष्टि से उनके अध्ययन की आवश्यकता अनुभव कराने का कार्य डॉ० चटर्जी, श्री चतुर्वेदी, डा० अग्रवाल ने किया और इस कड़ी को विशेष रूप से आगे बढ़ाया आचार्य बृहस्पति और डा० शर्मा ने। जीवनीपरक दृष्टि से डॉ० अग्रवाल, श्री चतुर्वेदी, आचार्य बृहस्पति प्रमुख हैं। आचार्य बृहस्पति और डॉ० प्रेमलता शर्मा ने पदों की भाषा पर विचार किया। पदों की प्रामाणिकता, वास्तविक रचनाकार की खोज और अज्ञात पदकर्ताओं की जानकारी की दिशा में कार्य किया है बृहस्पति जी और डाँ० ज्योतिषी ने पुष्टिमार्गी व शास्त्रीय परम्पराओं में परस्पर आदान-प्रदान दिखाने और ध्रुपद ख्याल के रूप में गाये जाने वाले पदों के मन्दिर परम्परा के पदों से मूल व शुद्ध रूप देने का कार्य श्री० नायक ने किया है। पदों के पाठ संशोधन और इसमें पदसंग्रहों की उपयोगिता की दृष्टि से श्री नायक, आचार्य बृहस्पति, डॉ० शर्मा, डाँ० ज्योतिषि मुख्य हैं। पदों का विषय-वस्तुगत विश्लेषण डॉ० शर्मा, आचार्य बृहस्पति, डॉ० चटर्जी, डॉ० अग्रवाल आदि ने किया है। संगीत शास्त्र सम्बन्धी समस्याओं के हल का प्रयत्न डॉ० ज्योतिषी और आचार्य बृहस्पति ने किया है।

आचार्य द्विवेदी ने तानसेन विषयक अपनी प्रकाशनाधीन पुस्तक में भी कुछ

कार्य किया है । जैसे—"सहसरस" में से तानतरंग नाम निकाल कर पदों के आधारपर यह ढूंढने का प्रयास किया है कि तानसेन ने अपने पुत्र का नाम तानतरंग कैसे रखा। डा० फ्रैन्सॉइस डॅल्वॉय (नलिनी) तानसेन सम्बन्धी अपने अनुसंधान कार्य में मौखिक परम्परा में, विभिन्न संग्रहों में अथवा फुटकर रूप में उपलब्ध तानसेन के सभी पदों का संकलन, तुलनात्मक अध्ययन, पदों की प्रामाणिकता का अध्ययन, पाठ-संशोधन व समीक्षा इन सभी दृष्टियों से कार्य कर रही हैं। श्री आदिनाथ उपाध्याय भावभट्ट के ग्रन्थों के अनुसंधान कार्य में उनके ग्रन्थों में उदाहरणस्वरूप दिये गये उन पदों का भी अध्ययन कर रहे हैं जो प्रकाशित संस्करणों में इस कारण मुद्रित नहीं किये गये कि वहाँ उनकी स्वरलिपि नहीं है। अब तक उपलब्ध सामग्री के आधार पर संगीत जगत् इस तथ्य से परिचित हो चुका है कि भावभट्ट ही ऐसे प्रथम ग्रन्थकार हैं जिन्होंने "ध्रुवपद" का लक्षण दिया। श्री उपाध्याय के इस कार्य से कुछ महत्त्वपूर्ण तथ्य सामने आने की आशा है।

प्रस्तुत पंक्तियों की लेखिका की दृष्टि में अध्ययन के कुछ नवीन बिन्दु उभरे हैं, जो यहाँ दिये जा रहे हैं :

१. संगीत की विभिन्न शैलियों (जैसे—ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी भजन आदि) में गेय पदों में "लोक" और "शास्त्रीयता" की खोज। इन शैलियों में ऐसे पद गाये जाते हैं, जिन्हें सुनकर कुछ "लोक-ता" की अनुभूति होती है। यह अनुभूति भाषा, वर्ण्य-विषय, शैली, स्वर-योजना आदि में से किसी के आधार पर हो सकती है। जैसे—झुकि आई बदरिया सावन की (गौड़ मल्हार), बालम म्हारा सुणि हो (माँड), पल पल बैजाणा (पहाड़ी), कहाँ के पथग कहाँ (झिझोटी) आदि। ऐसे पदों की खोज, संकलन करके उनमें लोक व शास्त्रीय तत्त्वों का अध्ययन किया जा सकता है।
२. बैजू, तानसेन, गोपाल तथा अन्य वाग्गेयकारों के कुछ ऐसे पद हैं जिनमें "प्रथम नाद," "प्रथम ताल", "ताल मूल सुर संगत", "प्रथम आलाप", "नाद मूल जानत"—इस प्रकार कहीं ताल को प्रथम या मूल और कहीं नाद या सुर को, किसी में आलाप को और किसी में तान को प्रथम कहा है। प्रत्येक वाग्गेयकार के ऐसे पद खोज कर यह संभावना ढूँढने का प्रयत्न किया जा सकता है कि क्या उस वाग्गेयकार की गायन शैली स्वर अथवा ताल प्रधान रही होगी अथवा उसकी परम्परा में अभ्यास और शिक्षण के रहस्यों से इनका कुछ सम्बन्ध हो सकता है?
३. गेय पदों और मौखिक परम्परा में ऐसे अनेक पारिभाषिक शब्द मिलते हैं जो शास्त्र ग्रन्थों की परम्परा में नहीं हैं, जैसे—उपज, बंधान, धारू आदि। ऐसे शब्द खोज कर उनके सही अर्थ समझना और शास्त्रीय शब्दों या धारणाओं के साथ उनका सम्बन्ध देखना।
४. पुष्टिमार्गीय पदों में उल्लिखित रागों के पुष्टिमार्गीय स्वरूप, शास्त्रग्रन्थों में दिये गये राग-लक्षण और वर्तमान स्वरूप के आधार पर रागों का ऐतिहासिक व तुलनात्मक अध्ययन।

५. पुष्टिमार्गीय परम्परा में "तालमाला" के रूप में गाये जाने वाले पदों की शास्त्रीय संगीत की विभिन्न परम्पराओं में खोज और उनके पुनः प्रयोग का प्रयत्न।
६. पदों के आधार पर किसी रचनाकार पर विभिन्न प्रकार के प्रभाव का अध्ययन। किसी रचनाकार के पदों में दरबारी वातावरण का, सामान्य जन का अथवा धार्मिक वातावरण का प्रभाव हो, यह संभव है। जैसे—तानसेन के नायिका सम्बन्धी पदों, आश्रयदाताओं की प्रशंसा और आत्मश्लाघा से युक्त पदों और देवी देवताओं की स्तुति तथा विनय के पदों में बड़ा अन्तर दिखाई देता है जो उस पर विभिन्न प्रकार के वातावरण के प्रभाव का सूचक हो सकता है।
७. पुष्टिमार्गीय पद संग्रहों व अन्य पाण्डुलिपियों के आधार पर गेय पदों के प्रामाणिक संकलन व संपादित संस्करण प्रकाशित करना।

उपर्युक्त समीक्षा से यह स्पष्ट है कि अनेक दिशाओं में अध्ययन अथवा दिशा सूचन का सूत्रपात हो चुका है। किन्तु यह आरम्भ ही है, समाप्ति नहीं। इनमें से प्रत्येक दिशा में स्वतंत्र, विस्तृत और अन्तःसम्बन्धों पर आधारित कार्य अभी शेष है। यह हर्ष का विषय है कि इनमें से कुछ दिशाओं में गंभीरतापूर्वक कार्य किया जा रहा है। इनके अतिरिक्त भी अन्य दिशाएँ हो सकती हैं, जिन पर कार्य करना संभव है। गेय पदसाहित्य का जब संकलन हो पायेगा और विभिन्न दृष्टिकोणों से सम्पूर्ण रूप से जब अध्ययन हो सकेगा तो यह निश्चित है कि भारत की उस परम्परा का अधिक दर्शन हो सकेगा जिसमें विद्याओं और कलाओं का परस्पर संबद्ध रूप में विकास हुआ था तथा जीवन के विभिन्न पक्षों का प्रकटीकरण भिन्न-भिन्न माध्यमों से हुआ था, खण्डशः या अपने-अपने में कट कर नहीं। जैसे-जैसे इस प्रकार की सामग्री प्रकाश में आती जायगी वैसे-वैसे गेय साहित्य के अनिंद्य सौंदर्य और नव-नवायमान आनन्द के आलोक से भारतीय साहित्य अधिकाधिक आलोकित होता जायगा।

CONTEMPORARY STUDIES IN THE TEXTUAL ASPECT OF DHRUPAD SONGS : A SUMMARY OF SELECTED WORKS

Dr. Subhadra Chaudhary

(Summary by the Editor)

The word 'Pada' stands for—(i) the text of vocal music, which could be metrical or non-metrical, but linguistically meaningful, (ii) the syllabic identifications of strokes on musical instruments, or independent sets of syllable, which are used in songs, but are linguistically meaningless, (iii) a specific metrical structure starting with a Dhruva (refrain) section, which was developed in almost all regional languages of India.

The Pada aspect of Dhrupad which mainly encompasses the first and third categories of 'Pada' given bove, so far as the composition part is concerned, is very rich in its content and volume. But it has attracted the attention of scholars for the sake of serious studies only in recent times, say for the last 35 years or so. Until recently it was felt by scholars that a study of Pada without musical notation could not-be fruitful for students of music. Students of literature, on the other hand, concentrated their sole attraction on metrical compositions.

The author of this article has selected the following eight publications for a survey of the studies conducted in the 'Pada' aspects of Dhrupad.

(1) Kavi Tansen—by Dr. Suniti Kumar Chattopadhyaya Bengali article published in the collection of his essays entitled "Bhāratiya Samskṛti".

(2) "Akabari Darbar Ke Hindi Kavi"—by Dr. Sarayu Prasad Agrawal.

(3) "Sangitagya Kaviyon Ki Hindi Rachanāyen"—compiled by Sri Narmadeshwar Chaturvedi.

(4) "Shringāra-Yuga Men Saṅgīt Kāvya"—by Dr. Hem Bhatnagar.

(5) "Sahasaras"—edited by Dr. Prem Lata Sharma.

(6) "Rāga-Kalpadruma Ka Vishleshaṇatmak Adhyayan—by Dr. Chittaranjan Jyotishi.

(7) "Ashṭachāpiya Bhakti Sangit : Udbhav Aur Vikas"—by Sri Champaklal Nayak.

(8) "Dhrupad Aur Uska Vikas"—by Acharya Brihaspati.

(For bibliographical notes on the above works, please see the comprehensive bibliography given in this issue).

The author has surveyed how the Dhrupad song—texts have been studied from the point of view of—(i) *philology* or linguistics (ii) biographical details of composers and their patrons, (iii) prosody, (iv) literary appreciation (v) musical form (vi) thought content (vii) social status of musicians (viii) shastraic concepts and their understanding (ix) Rāga and Tāla names etc.

Dr. Chaudhary has pointed out the vast scope of future work in all the above directions as well as the possibility of introducting new dimensions in this vast field which has been traversed only on its fringes as yet.

ध्रुवपद-गायन की दरभंगा परम्परा

(श्री अभयनारायण मल्लिक से प्राप्त मौखिक जानकारी के आधार पर)

श्री अनिल बिहारी व्यौहार

उत्तर भारत की घरानेदार संगीत परम्परा के मंच पर आज ध्रुवपद-गायन की दो शैलियों का प्रचार पाया जाता है—डागर परम्परा और दरभंगा की मल्लिक परम्परा। वर्त्तमान काल में दरभंगा परम्परा के प्रायः सभी ध्रुवपद गायक मल्लिक घराने से ही सम्बद्ध हैं। मौखिक परम्परा से यह विदित होता है कि दरभंगा की ध्रुवपद-परम्परा का सम्बन्ध स्वामी हरिदास एवं तानसेन की शिष्य-परम्परा से है। इस दृष्टि से दरभंगा परम्परा के कलाकार अपने को सेनिया घराने का मानते हैं। कहा जाता है कि स्वामी हरिदास और तानसेन गौड ब्राह्मण थे। यह परम्परा ध्रुवपद की चार बानियों में से गौरहारी बानी से सम्बद्ध बताई जाती है। सम्भवतः गौरहारी शब्द 'गौडहरि' शब्द का अपभ्रंश हो। यह भी कहा जा सकता है कि यहाँ प्रयुक्त हरि शब्द किसी प्रकार हरिदास की ओर संकेत करता हो।

दरभंगा के मल्लिक घराने के पूर्वज मूलतः ब्रज और राजस्थान के निकटवर्ती प्रदेश के निवासी थे। उपलब्ध जानकारी के अनुसार इस वंश में आज से सात पीढ़ी पहले सीताराम, रामनिवाज, राधाकृष्ण और कर्त्ताराम नाम के चार भाई हुए थे। इसके पूर्व के वंश का कोई भी परिचय प्राप्त नहीं होता। इन चार भाइयों में से पहले दोनों बड़े भाई संगीत की शिक्षा लेने के लिये गये, परन्तु गला ठीक न होने के कारण उन्हें वापस जाना पड़ा। बाद में तीसरे और चौथे भाई अर्थात् राधाकृष्ण और कर्त्ता-राम लगभग दस वर्ष की आयु में संगीत की शिक्षा लेने भूपत खाँ के पास गये। कहा जाता है कि भूपत खाँ उन दिनों अवध के नवाब शुजाउद्दौला के दरबार में थे। श्रीमती सुलोचना यजुर्वेदी एवं आचार्य बृहस्पति ने यह उल्लेख किया है कि भूपत खाँ गायक थे (खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार, पृ० २००)। इसके आधार पर यह अनुमान किया जा सकता है कि भूपत खाँ से इन दोनों भाइयों ने मुख्य रूप से गायन की शिक्षा ली होगी।

इतिहास-ग्रन्थों से यह विदित होता है कि भूपत खाँ तानसेन की पौत्री के वंश में हुए थे। तानसेन के चार पुत्रों में से बिलास खाँ की पुत्री का विवाह तानसेन के ही एक शिष्य लाल खाँ से हुआ था। लाल खाँ के चार पुत्रों में से बलिराम खाँ के पुत्र भूपत खाँ थे (वही पृ० १३२, १३४) यह तथ्य मौखिक परम्परा में प्रचलित इस बात से मेल नहीं खाता कि भूपत खाँ सदारंग के पुत्र थे। अपने चाचा खुशहाल खाँ के साथ भूपत खाँ औरंगजेब के दरबार में तो थे पर वे शुजाउद्दौला के दरबार में रहे भी हैं या नहीं, इस विषय में कोई ऐतिहासिक प्रमाण प्राप्त नहीं हो सका। इतना

उल्लेख अवश्य प्राप्त होता है कि औरंगजेब के दरबार में संगीत के लिये उपयुक्त वातावरण नहीं रह गया था। अतः अन्य कलाकारों के समान भूपत खाँ को भी अन्य आश्रयदाताओ की शरण लेनी पड़ी। (ध्रुवपद और उसका विकास—आचार्य बृहस्पति, पृ० २३२-३०२)। संभावना है कि भूपत खाँ इसी समय अवध के नवाब के लखनऊ दरबार में पहुँचे हों। भूपत खाँ के पिता बिसराम खाँ की मृत्यु १६७१ अथवा १६७२ ई० में हुई। (वही पृ० २३२; खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार, पृ० १३२)। यदि यह मान लिया जाय कि भूपत खाँ का जन्म अपने पिता की मृत्यु के समय अर्थात् १६७२ ई० में ही हुआ हो तो शुजाउद्दौला के दरबार में भूपत खाँ अपने जीवन के अन्तिम समय में ही पहुँचे होंगे, क्योंकि शुजाउद्दौला की मृत्यु १७७५ ई० में हुई थी। (ध्रुवपद और उसका विकास, पृ० २०८) मौखिक परम्परा से यह विदित होता है कि राधाकृष्ण और कर्त्ताराम ने लगभग ३५ वर्ष की आयु तक भूपत खाँ से शिक्षा ग्रहण की। इससे यह अनुमान होता है कि भूपत खाँ की आयु काफ़ी लम्बी रही होगी।

लगभग 'तीस वर्ष की आयु तक शिक्षा प्राप्त करने के बाद दानों भाइयों ने गुरु के सम्मुख अपनीं यह इच्छा व्यक्त की कि वे अपने माता-पिता से मिलने के लिये जाना चाहते हैं, परन्तु गुरुपत्नी के कहने पर उन्हें अपनी शिक्षा पूरी करने के लिये पाँच वर्ष तक वहाँ और रुकना पड़ा। अन्ततः लगभग ३५ वर्ष की आयु में गुरु ने दोनों भाइयों को काफ़ी भारी मन से विदा किया। शिक्षा पूरी हो जाने के बाद गुरु भूपत खाँ ने नवाब शुजाउद्दौला के सामने यह इच्छा ज़ाहिर की उन्होंने दो हिन्दू शिष्यों को तैयार किया है, उनका गायन दरबार में करवाया जाय। भूपत खाँ के हिन्दू शिष्यों से किसी प्रकार की विशेष आशा न होने के कारण प्रारम्भ में गुरु की इच्छा की उपेक्षा ही की गयी, परन्तु गुरु के बार-बार आग्रह करने पर दोनों भाइयों के गायन का कार्य-क्रम दरबार में आयोजित किया गया। दोनों ने अपनी कला से सभी को अप्रत्याशित रूप से प्रभावित किया। सम्भवतः इसी समय से दोनों भाइयों को नवाब का दरबारी गायक नियुक्त कर दिया गया। इसी बीच तत्कालीन दरभंगा-नरेश प्रसंगवश लखनऊ पहुँचे। उन्होंने भी दोनों भाइयों का गायन सुना और उनकी कला से प्रभावित होकर उन्हें अपने दरबार में आमन्त्रित किया। नरेश के आमन्त्रण पर बाद में वे दोनों भाई जब दरभंगा गये तब, लगातार दो वर्षों से वर्षा न होने के कारण, दरभंगा रियासत में भयंकर दुर्भिक्ष फैला हुआ था। अनेक पण्डितों और तांत्रिकों ने वर्षा के लिए प्रयास किये पर वे भी विफल रहे। अतः नरेश ने इन दोनों गायक कलाकारों को बुला भेजा और उनसे यह कहा कि मैंने सुना है कि मल्हार गाने से वर्षा होती है। आप दोनों मल्हार गाकर वर्षा करवाने का प्रयास करें। दोनों भाइयों ने मिलकर गायन प्रस्तुत किया और नरेश को अपेक्षित परिणाम भी प्राप्त हुआ। इस चमत्कार से प्रसन्न होकर दरभंगा नरेश ने उन्हें जागीर देकर अपना दरबारी गायक नियुक्त करना चाहा। शुजाउद्दौला से अनुमति लेकर प्रारम्भ में दोनों ने यह निश्चय किया कि वे लखनऊ और दरभंगा के दरबारों में क्रमशः छः छः माह रहा करेंगे। जागीर लेने से तो उन्होंने इनकार कर दिया, पर दरभंगा नरेश के आग्रह करने पर उन्होंने जागीर इस शर्त पर स्वीकार

कर ली कि उसे रियासत की ओर से कर-मुक्त नहीं समझा जायेगा। जागीर के रूप में उन्हें दरभंगा के पूर्व में स्थित अमता ग्राम में लगभग १२०० बीघा ज़मीन एवं अमता, गंगदह और नारायणदोहट इन तीन गाँवों की मालकियत प्राप्त हुई। परन्तु जागीर के क्षेत्र में जंगलात ज्यादा होने के कारण ये दोनों भाई अपने जीवन के अन्तिम समय तक हाज़ीपुर के निकट गंगा के किनारे घटारी ग्राम में ही रहते रहे तथा दोनों भाई दरभंगा में ही थे। बाद में इन दोनों भाइयों को स्थायी रूप से एकमात्र दरभंगा दरबार का गायक नियुक्त कर दिया गया। तभी से इस परम्परा के सभी संगीत कलाकारों को वंशानुगत रूप में दरबार की ओर से आश्रय प्राप्त होता रहा। इसी बीच दरभंगा रियासत से दोनों भाई बीच में नेपाल भी गये। वहाँ भी इन्होंने अपनी कला के चमत्कारों से नेपाल नरेश को प्रभावित कर लिया। नेपाल नरेश ने इनको पूर्णिया जिले में १६०० एकड़ जमीन दी थी। बाद में यह ज़मीन कर्ताराम की पौत्रवधू अर्थात् निहालसिंह की पत्नी के द्वारा अंग्रेज़ों को दे दी गयी। इनकी मृत्यु होने पर दोनों भाइयों की पत्नियाँ भी गंगातट पर सती हो गयीं। कहा जाता है कि इस वंश में कुल तीन सतियाँ हुईं, परन्तु तीसरी सती के विषय में कोई भी जानकारी प्राप्त नहीं होती। सती से इस वंश को यह आशीर्वाद प्राप्त हुआ था कि इस वंश में एक न एक कलाकार सदा पैदा होता रहेगा। राधाकृष्ण और कर्त्ताराम की मृत्यु के बाद इनके वंशज अपनी जागीर के क्षेत्र अर्थात् अमता उर्फ विष्णुगांगो में रहने लगे। जागीर के मालिक होने के कारण इस वंश के लोग व्यवहार में "मालिक" कहलाने लगे। कालान्तर में यही "मालिक" शब्द परिवर्तित होकर "मल्लिक" हो गया तभी से ध्रुवपद-गायकों का यह ब्राह्मण वंश "मल्लिक" कहलाने लगा।

कहा जाता है कि बाद में भूपत खाँ के पुत्र निर्मलशाह अपने गुरु-भाइयों से मिलने के लिये दरभंगा गये थे। परन्तु वहाँ पहुँचकर उन्हें जब यह ज्ञात हुआ कि दोनों ही भाइयों का स्वर्गवास हो चुका है तो वे बड़े दुःखी हुए। निर्मलशाह लगभग छः माह तक अमता में ही रहे और वहाँ से लौटते समय अपनी बीन वहीं छोड़ गये। कहा जाता है कि निर्मलशाह द्वारा दी गयी यह बीन मल्लिक घराने की शिष्य-परम्परा में काफी दिनों तक सुरक्षित रही। कर्त्ताराम के पौत्र निहालसिंह इसी बीन का प्रयोग करते थे। बीसवीं सदी के चौथे दशक में आये भूकम्प में यह बीन ध्वस्त हो गयी। पर इसका दण्ड अवशेष रूप में आज भी घराने में सुरक्षित है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि वज़ीर खाँ ने पंडित भातखण्डे को अपना जो वंशवृक्ष बतलाया था, उसके अनुसार निर्मलशाह जीवनशाह के पुत्र बताये गये हैं। परन्तु आचार्य बृहस्पति इस वंशवृक्ष को सही नहीं मानते। (ध्रुवपद और उसका विकास, पृ०–२०८)।

मल्लिक परम्परा का वंशवृक्ष आगे पृथक् रूप से दिया जा रहा है। प्रारम्भ की दो पीढ़ियों में कला को व्यावसायिक दृष्टि से विशेष महत्त्व नहीं दिया गया। कलाकार केवल अपने दरबार तक ही सीमित रहे। पर आगे चलकर धर्मपाल, क्षितिपाल तथा राजितरामजी के द्वारा कला को व्यावसायिक स्तरपर ऊँचा उठाने का प्रयास किया गया। घराने में ध्रुवपद गायन के साथ बीन एवं पखावज वादन की परम्परा

भी रही है। पर आजकल बीन का प्रचार शेष नहीं रह गया है इस घराने की प्रसिद्धि विशेष रूप से ध्रुवपद-गायन के क्षेत्र में ही हुई है। ध्रुवपद की इस परम्परा का हस्तांतरण मुख्य-रूप से वंशानुक्रम रूप में ही हुआ है। परम्परा के विशिष्ट कलाकारों में धर्मपाल (ध्रुवपद गायक), निहालसिंह (बीनकार), क्षितिपाल (ध्रुवपद गायक) राजितराम (ध्रुवपद गायक), बाबू बेनीसिंह (ध्रुवपद गायक), भीम मल्लिक (पखावजी), बिसनदेव पाठक (पखावजी), देवकीनन्दन पाठक (पखावजी) के नाम उल्लेखनीय हैं। धर्मपाल जी अपनी गम्भीर गायकी तथा आलाप के लिये प्रसिद्ध थे। क्षितिपाल जी ने अपने चाचा के अलावा धर्मपाल जी से भी शिक्षा ली थी। इनकी गायकी भी गंभीर थी तथा गमकयुक्त लयकारी के लिये ये विख्यात हैं। राजितराम जी गायक तो थे ही, पदरचना भी स्वयं करते थे। ब्रज और संस्कृत के विद्वान् थे तथा फारसी भी जानते थे। इन्होंने 'भक्तविनोद रागरत्नाकर' नामक एक पुस्तक भी लिखी है। बाबू बेनीसिंह उर्फ नूनूबाबू घराने में अपनी पल्लेदार आवाज के लिये प्रसिद्ध हैं। इनकी रचनाओं में भक्तिपक्ष का प्राधान्य पाया जाता था। ये काफी गाढ़ी लय में गाते थे। लयकारी करते भी थे तो बराबर या दुगुन की लय में। परन्तु गमक का प्रयोग सर्वत्र बाहुल्य के साथ करते थे। गमक की बाँट की दृष्टि से क्षितिपालजी के बाद इन्ही का स्थान माना जाता है। इनके पास विभिन्न राग और तालों में पदों का अच्छा संग्रह था। पखावजी भीम बाबा अत्यधिक रियाजी थे।

वर्तमान युग में मल्लिक परम्परा के प्रतिनिनिधि कलाकार के रूप में पंडित रामचतुर मल्लिक का नाम लिया जाता है। इनके अतिरिक्त सर्वश्री विदुर मल्लिक, सियाराम तिवारी तथा अभयनारायण मल्लिक के नाम उल्लेखनीय हैं। पखावज वादन की दृष्टि से भी परम्परा में कुछ कलाकारों का नाम लिया जा सकता है।

जैसा कि उल्लेख किया जा चुका है, ध्रुपद की चार बानियों में से दरभंगा परम्परा का सम्बन्ध गौरहारी बानी से माना जाता है। इस परम्परा में मौखिक रूप से जो जानकारी प्राप्त होती है, उसके अनुसार गौरहारी बानी की विशेषतायें इस प्रकार बतलाई जाती हैं। इस बानी में लय बिलंबित होती है तथा स्वरप्रयोग गंभीरता से युक्त होता है। यह भी कहा जाता है कि इस बानी में शब्दों के स्पष्ट उच्चारण पर विशेष बल दिया जाता है। दरभंगा परम्परा के वयोवृद्ध कलाकार पण्डित रामचतुर मल्लिक[१] के अनुसार खण्डार बानी की विशेषता यह है कि उसमें गमकों की प्रधानता होती है। नौहार बानी के विषय में उनका मत यह है कि इस बानी की गायकी शृंगार-प्रधान होती है। डागर बानी के विषय में उन्होंने कोई भी उल्लेख नहीं किया है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि यद्यपि पण्डित भातखण्डे ने ध्रुपद की इन बानियों का सम्बन्ध स्वर-प्रयोग के ढंग से ही बतलाया है, तथापि आचार्य बृहस्पति इससे सहमत नहीं हैं। आपके अनुसार ध्रुपद की चारों बानियों का विकास अकबरी युग के काफी बाद हुआ। मुहम्मद करम इमाम के उल्लेख के आधार पर आपने इन बानियों का सम्बन्ध प्रदेश अथवा जाति विशेष की भाषा से जोड़ा है। तदनुसार

---

१. इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय में सुरक्षित ध्वन्यंकित वार्तालाप के आधार पर।

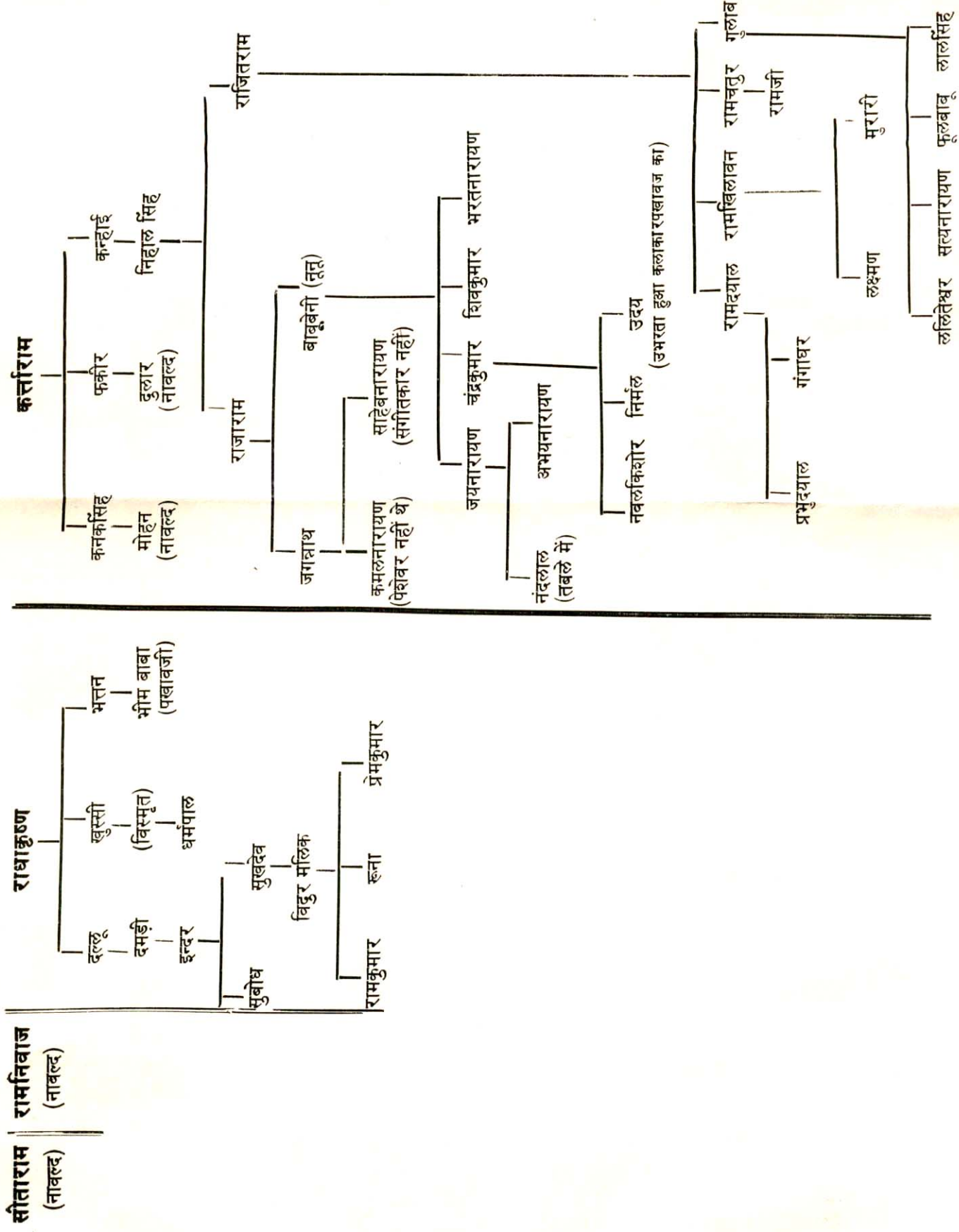
ग्वालियर, खण्डार, नौहार, तथा डागर प्रदेश से सम्बद्ध होने के कारण इन्हें क्रमशः गौरारी, खण्डारी, नौहारी तथा डागुर बानी कहा जाने लगा। मुहम्मद करम इमाम के आधार पर आपने यह भी उल्लेख किया है कि तानसेन गौरारी, ब्रजचन्द्र नौहारी श्रीचन्द डागरी और सम्मोखनसिंह खण्डारी बानी के प्रवर्तक थे। 'गौरारी' शब्द "ग्वालियरी" का अपभ्रंश (ग्वालियरी—ग्वारेरी—गौरेरी—गौरारी) है, जिसका सम्बन्ध ग्वालियर की भाषा से है। यही भाषा श्रेष्ठ मानी गयी है और यही ध्रुपदकारों की शुद्ध बानी भी कही जाती है। (ध्रुवपद और उसका विकास, पृ० २४८-४९)।

दरभंगा की ध्रुपद परम्परा की अन्य जो विशेषताएँ बतलाई जाती हैं, वे इस प्रकार हैं—पद स्तुतिपरक होते हैं। आलाप और बंदिश दोनों में मींड़ और घसीट का काम अधिक होता है। जोड़ में लय बढ़ने पर भी स्वरप्रयोग गमक के साथ ही होता है। बंदिश के स्वरूप और सौन्दर्य की रक्षा के लिये ध्रुपद में लयकारी कम की जाती है। लयकारी ऐसे ध्रुपदों में ही की जाती है, जिनमें शब्द अधिक तथा गमक जैसे अलंकरण कम होते हैं। अर्थात् ध्रुपद दो प्रकार के माने जा सकते हैं, कुछ गमकप्रधान होते हैं, ऐसे ध्रुपदों में लयकारी नहीं की जाती। पदप्रधान ध्रुपदों में लयकारी का काम होता है। वस्तुतः बंदिश के स्वरूप और सौन्दर्य की रक्षा के लिये ध्रुपद में लयकारी कम की जाती है। जितना काम होता भी है, उसमें इस बात का ध्यान रखा जाता है कि बंदिश के मूल रूप में निहित गमकप्रयोग की रक्षा हो सके। लयकारी का काम धमार में अधिक किया जाता है। आलाप में बड़ी गमकों का प्रयोग हो सकता है, पर गीत में छोटी गमकों का प्रयोग होता है। छोटी गमकों के कारण तान का स्वरूप वस्तुतः गमकयुक्त तान जैसा हो जाता है।

ध्रुपद और धमार की बंदिशों की दृष्टि से मल्लिक परम्परा अपेक्षाकृत समृद्ध मानी जाती है। ध्रुपद के समान धमार भी चार तुकों या चार अंगों से युक्त हो सकते हैं। परन्तु प्रचार सामान्य रूप से दो तुकों के ध्रुपद-धमारों का ही है। इस परम्परा में कुछ ऐसे रागों का भी प्रचार रहा है, जो अन्यत्र प्राप्त नहीं होते, जैसे, विनोद, श्वेतमल्हार, खम्माजबहार, प्रमोल तथा प्रदौल।

पहले इस परम्परा में भैरव के स्वरों से शिक्षण प्रारम्भ किया जाता था। परन्तु अब भैरव के साथ बिलावल तथा यमन की स्वरावलि से शिक्षणकार्य प्रारम्भ किया जाता है। स्वरज्ञान करवाने के लिये प्रारम्भ के छः माह अथवा एक वर्ष तक एक-एक स्वर के सीधे प्रयोग पर बल दिया जाता है। साथ ही पलटे भी सिखाये जाते हैं।

मौखिक परम्परा के आधार पर इतिहास के आकलन का यह विनम्र प्रयास है। उपलब्ध लिखित परम्परा के साथ मौखिक परम्परा द्वारा प्राप्त जानकारी की तुलना करके निष्कर्ष तक पहुँचने का भी यथासंभव यत्न हमने किया है। इस दिशा में अधिक गहराई और विस्तार से काम करने का हमारा संकल्प है!

मल्लिक परंपरा (दरभंगा घराना) का वंशवृक्ष

THE DARBHANGA TRADITION OF DHRUPAD

(Based on oral history as gathered from Shri Abhai Narain Mallik and Sri Ram Chatur Mallik from a recorded interview preserved in Indira Kala Sangit Vishwavidyalaya, Khairagarh).

Shri Anil Behari Beohar

(Summary by the Editor)

One of the two main living traditions of Dhrupad is associated with Darbhanga. This school owes allegiance to Swami Haridas and Tansen (through the Senia Gharana, in the case of the latter). The two founders of this tradition were Brahmins who hailed from a place adjacent to Braja and Rajasthan. Seven generation back from to-day (about the middle of 18th century A. D.) two brothers named Radha Krishna and Karttaram went to Lucknow to learn music from Bhupat Khan who is said to have been patronised by Nawab Shijauddaullah Khan of Awadh. No written source is available to corroborate the above statement regarding Bhupat Khan. The two brothers learnt from the Ustad till they attained the age of thirty-five. When they were about to go back home, the Ustad arranged their performance in the Lucknow court after great persuasion with the Nawab. The music of the two brothers was superb and far beyond expectation. The Nawab immediately appointed them as court musicians The ruler of Darbhanga once went to Lucknow and heard the two brothers He wanted to bring them to his own court, but the Nawab was unwilling to part with them. Finally a settlement was reached according to which they were to stay at Lucknow and Darbhanga for six months each in a year. The prince of Darbhanga bestowed on them a huge Jagir of 1,200 Bighas of land, including the villages Amta, Gangadah and Narayanadohat. Later on they got exclusively attached to the Darbhanga court. From there they also visited Nepal and won laurels for their excellence. All the descendants of their family were eversince attached to the Darbhanga court and the village Amta became their permanent habitat. They came to be known as Malik (masters of the Jagir and later on 'Mallik' became Mallik and this Brahmin family came to be known by this name.

It is said that many years after the final departure of the two brothers from Lucknow, Nirmal Shah, the son of Bhupat Khan went to Darbhanga to meet his class-mates, but by then they had passed away. Nirmal Shah stayed there for about six months and while returning, left his Been with the family; it was preserved by the family for over hundred years, but was

destroyed in the Bihar earthquaque of 1934 and now only the Dandi remains. There was a tradition of Been and Pakhawaj also in this family, but gradually 'Been' vanished. though Pakhawaj was sustained.

The Darbhanga tradition owns its connection with the Gauhar Bani. The exponents of this tradition enumerate the characteristics of this Bani as—Vilambita Laya, depth and sobriety in tone-production and special emphasis on clarity in the pronunciation of the words of the text. This tradition is known for richness in the repertoire of compositions. The songs composed by the masters of this tradition abound in Stuti (eulogy of the gods). There is profuse use of Gamaka-s even in the Jor portion when the Laya is fast. Dhrupad compositions full of Gamaka-s are not meant for Layakarī (varieties of Laya); hence Layakārī is performed only in those compositions which are musically simpler and abound in excellence of the text.

Formerly training used to begin with the Bhairava scale, but now Bilaval and Yaman are also added in the initial stages.

THE DAGAR TRADITION

Dr. Ritwik Sanyal

The family history of the Dagars and the Dagar sampradāya i. e. Dagars as maestros with their chelas and fans is a microcosm of the history of Hindu classical music. The continuity and contribution of the tradition to date bears rich testimony to the excellence of the dhrupad styte of singing and playing amongst the Dagars and their handful of disciples already performing on the national and global levels.

I had the good fortune of training in the dagarvani with the great Ustad Zia Mohiuddin Dagar and Uustad Zia Fariduddin Dagar for 12 years. Here an attempt is made to describe the vani that is still alive after an outline of the heritage is traced. in history.

Brief History of the Family.

Tracing its history back to nineteen generations, we can say that the gharana took firm roots uder the able supervision of ustad Behram Khan, who went to Jaipur and founded his gurukula. The greatness of his contribution to dhrupad is admitted on all hands.

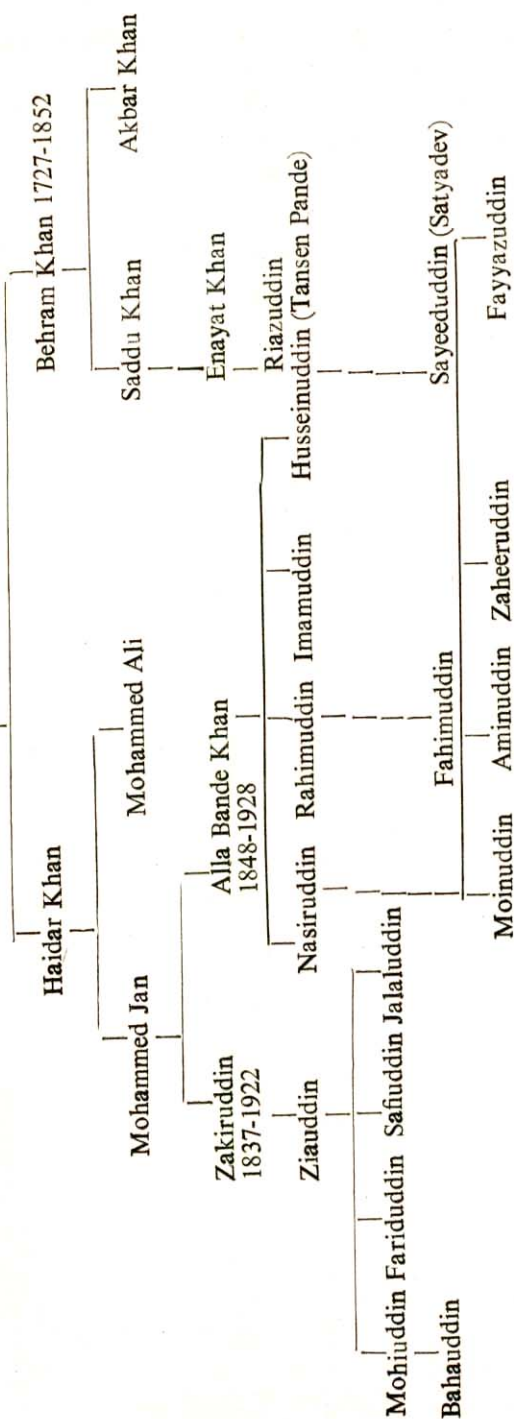
Behram's father was Baba Gopal Das Pandey. So the Dagars are the progeny of Pandey brahmins. Gopal Das was ostracised by his fellow brahmins for having chewed a pan offered to him by the then mughal ruler in Delhi, Muhammad Shah Rangile, for his excellent rendition of dhrupad. Haidar and Behram were his two sons.

Behram was very talented. He became a satsastri as a disciple of Baba Kalidas Paramahansa, who both taught him Sanskrit and trained him in music. Behram Khan spent the best part of his life of 120 years in establishing the purity of the gayaki not known before and in popularising khyal along with dhrupad. He was a superb teacher. Among his popular disciples were Alibaksh Fateh ali (Allya-Fattu), Gohki Bai, Kale Khan and Abdullah Khan. His elder brother Ustad Haidar Khan died at a young age. He taught music to his own sons Saddu Khan and Akbar Khan and also to his nephews Mohammed Ali Khan and mohammed Jan Khan. Gifted with a long life, he also trained his grandson Pt Enayet Khan and his nephews' sons Zakiruddin Khan and Allabande Khan. The entire credit for keeping alive and passing down to posterity the pure form of dagarvani goes to him. He passed away at Jaipur in 1877.

After his death Ustad Saddu Khan became the chief court musician of Udaipur. And the two sons of Haidar han also became renowned singers. Pandit Enayat, Saddu Khan's son, qualified as a satsastri and became a great composer and singer.

Mohammed Jan Khan' had two illustrious sons, Ustad Zakiruddin Khan and Ustad Allabande Khan. They were under the able guidance of Baba Behram Khan and were popularly known as Ram Lakshman for their excellent jugalbandis. Zakiruddin was the premier court musician of Udaipur and Allabande that of Alwar. The legendary beenkar Ustad Bande Ali Khan was so impressed by the two brothers' music that he gave them his two daughters in marrige.

Ustad Riazuddin Khan, son of Pt Enayat Khan was well versed in both theory and practice of music. He had a gifted voice and was also a composer and poet. Ustad Ziauddin Khan, the only son of Zakiruddin, succeeded his father as the premier court musician of Udaipur. He was both a great singer and skilled beenkar. Because of his unparalleled skill in layakari, he used to to be called dhamārnāth. Ustad Allabande Khan had four sons Nasiruddin, Rahimuddin. Imamuddin and Husseinuddin : all of them became Ustads. Ustad Nasiruddin had his talim from Pt Enayat and from his uncle and his father for 20 years. He had a sweet and deep voice and became the court musician of Indore. He died at the age of 75. Ustad Rahimuddin Khan had an attractive voice and was well versed in Sanskrit and Persian. He was awarded the title of padmabhushan. Ustad Imamuddin Khan had a gifted voice with a wide range and became the court musician of Udaipur. Ustad Husseinuddin, court musician at Alwar, reverted to Hinduism and named himself Tansen Pande. His voice in the mandra saptak was strikingly perspicuous. He died in Calcutta.

The Dagar tradition lives on. The seven Dagar brothers or cousins and some of their well groomed disciples are carrying the rich heritage quite competently. Ustad Aminuddin Dagar, recipient of Padmabhushana (1986) along with his elder brother the late Nasir Moinuddin Dagar, popularised the dagarvani not only in India but also in the west. Ustad Zia Mohiuddin Dagar, the greatest exponent of rudravina in the family, and his younger brother Ustad Zia Fariduddin Dagar, ex-Director-Dhrupad Kendra-Bhopal, have added to the popularity by their global level concerts and workshops. No less commendable is the contribution of the other cousins: Ustad Nasir Zaheeruddin, Nasir Fayyazuddin, Rahim Fahimuddin and Hussein Sayeeduddin. Some of their reputed disciples such as Shri Nimal Chand Boral, Pt Laxman Bhatt Telang, Devshankar, Dr. Ritwik Sanyal, Shri Asit Bannerji, Shri Chandrasekhar Naringrekar, Smt Kaberi Bose, Smt Ashoka Dhar, Smt Alaka Nandi have been practising and propagating the art in India and the west with dedication. BBC-London for example presented Fariduddin & Ritwik Sanyal on their promenade concerts.

A list of the disciple of the living Dagars

1. Aminuddin Dagar - N. C. Boral. Devshankar Dvivedi, Alaka Nandi, Ashoka Dhar
2. Fahimuddid Dagar : Kaberi Bose (nee Kar),
3. Mohiuddin Dagar : Akhtar Khan (sitar), Ajay Khanna (sitar), C. S. Naringrekar (surbahar, sitar), Dr. RITWIK SANYAL (vocal), Asit Bannerji (rudravina), Late Ranu sanyal (vocal), Shivkumar K. (violin), Shridhar Krishanmurti (sarod). Subhas Naringrekar (sarod), Pushparaj Koshthi (surbahar, sitar), Gorakhnath Das (flute, rudravina), Pramila Naringrekar (sitar), Phillipe Bruguiere (Rudra Veena)
4. Fariduddin Dagar : Mani Kaul (vocal), Gundecha Bandhu (vocal) Uday Bhawalkar (vocal), Yvan Trunzler (vocal)
5. Zaheeruddin & Fayyazuddin Dagar : Anima Das Gupta (vocal), Philip Fallisse (vocal)

Characteristics of the Dāgarvāṇī

The daga rvani's forte is the alap. As we make the myriad tonal patterns in alap and dhrupad, we directly experience the joy it occasions. It frees us from tension. It relates us to what existentially supports us and surpasses us. As one hears the ālāp, one glides from here to eternity. The dagarvani ālāp brings into play each and every note in the rāga in all three registers. The vacillations on each note are so subtle, so deep that they become hardly noticeable to the unskilled and untrained ears.

The voice culture of the dagarvani is especially delicate. There is a fluidity in its expository style and a feeling of expansiveness. This is done, in addition to the tone shades, by dividing each tone into several microtones (*ananta sruti*). The correct use of these microtones takes many years of training for the musical ears.

The main art of dagarvani singing lies in the merukhand alap, which is structured on ten finesses (svara-lakṣana-s) artistically named ākār, dagar, dhuran, muran, kampita, āndolita, lahak, gamak and sphūrti. The ākār is a round finesse aroud each note. The ālāp begins with its guiding figure-word around the ṣaḍja.

After the ākār is established, the singer proceeds to weave zigzag patterns of note-permutation. The typical phrases of the rāga is woven out : this is called the dagar, which literally means the pathway. The Dagars give the imagery of tracks traversing mountaneous areas.

When the singer expounds the sruti-s in a round and ascending order, these make the dhuran. When the round melodic patterns return to a more sounding note in a descending order, the process of recession is called muran. The technique of dhuran-muran is somewhat akin to the gamaks named ullāsita and nāmita as enumerated in Sangīta Ratnākara of Śārng-adeva. This artistry conforms to the mizarb and java of string-instruments, the rudravina and the rabab.

In been-playing, the tender feelings of the notes are pronounced by plucking the wires on the fret. The vocalists produce this effect on the vocal cord by sensitive modulation called the kampita. When such a modulation is of swinging or wavy nature by the ascent and descent of notes, it is āndolita.

In lahak, the Dagars make notes travel in a lashing manner with some breath-force. In gamak, the notes spring with a modulating force and are articulated with rounded lips. In hudak, the articulation is heavy and the notes are pulled upwards with extra breath force creating a hum sound; it resembles the humphita described by Śārngadeva.

In the final phase of the alap the sphurti is performed. This is rendered in a ver p fast tempo, consisting of several rhythmic variations in the *jhālā* movement.

The playing on Rudravīṇā has isomorphic characteristics enumerated above. In the Dagar tradition, singing and Vīṇā playing have always been together one complementing the other. The singer has borrowed many subtle nuances from been playing and beenkars have imitated the good qualities of the singer. In fact all good beenkars were well trained singers. My Ustadji, Zia Mohiuddin Dagar, who is the only beenkar in the family now, is an excellent vocalist though he does not sing publicly. His brother Fariduddin who is a public singer plays on the rudrabeen privately. The training in dagarvani dhrupad is regarded as incomplete if one can't perform in both the modes.

The ten characteristics of playing on the instrument are sāj, sahaj, gahan, jhurat, purat, tikh, cokh, lāg, dānt and svarsangat.

Saj is the art of tuning the bin properly conforming to the raga that is going to be played.

In sahaj, the instrument is tested by actually plucking each and every string in it.

The raga commences in gahan and the main features of it are played in this part.

Jhurat is the art of using the mizrab properly in playing a particular rāga. This entails the various techniques of plucking and pressing on the frets.

Purat leads and completes the jhurat., and is a sort of extension of jhurat while completing a phrase or section in an aesthetic manner.

Tikh indicates the pulling of the main string in one stroke from the first note to the third or from the first to the sixth note.

Cokh indicates the process of pulling the note in one mizrab from the first note to the fourth and from the first to the eighth note.

Lāg and ḍānt go together. Lāg is a beautiful and smooth articulation in which tones are pulled upwards with the srutis. In dānt the process is repeated in the descending order.

Svarsangat implies various components by means of which two or more notes are combined and improvised in a raga.

All these technical finesses have been developed to induce a field of mystical feeling, to occasion the overall aesthetic stereotype Tranqullity (śāntarasa) around other rasa-s (such as the pious-bhaktiarssa, the marvellous-adbhutarasa, the heroic-vīrarasa, the erotic-śṛngārarasa) as leit-motivs.

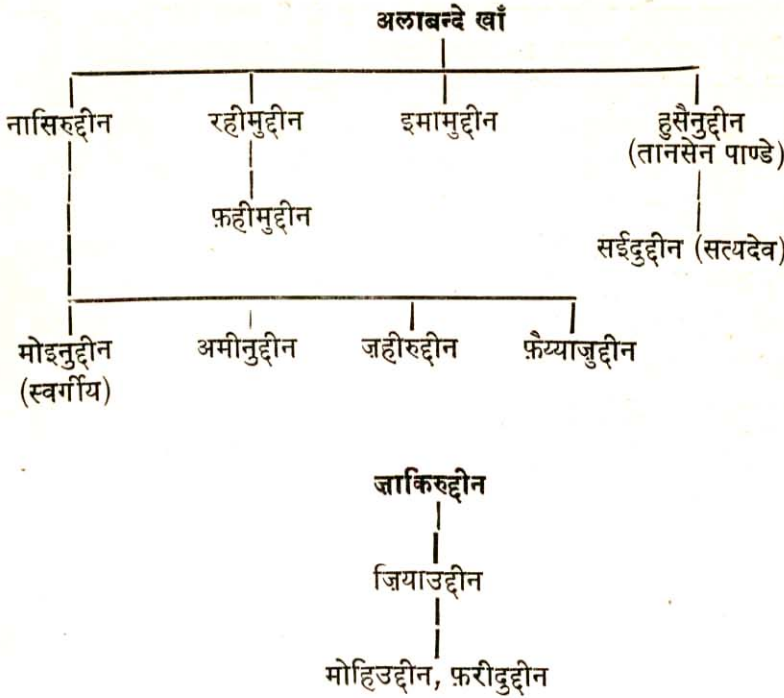
ध्रुपद की डागर परम्परा

डा० श्री ऋत्विक् सान्याल

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

डागर सम्प्रदाय उन्नीस पीढ़ी पीछे तक अपनी जड़ों के प्रति आस्थावान् है। निश्चित देश, काल, पात्र की दृष्टि से अट्ठारहवीं शताब्दी में जन्में उस्ताद बहराम खाँ के हाथों इस सम्प्रदाय की प्रतिष्ठा हुई। बहराम खाँ के पिता थे बाबा गोपालदास पाण्डे। मुहम्मद शाह रंगीले ने बाबा गोपालदास के उत्कृष्ट ध्रुपद गायन से प्रसन्न होकर उन्हें पान भेंट किया और उस पान को खा लेने के कारण गोपालदास ब्राह्मणों द्वारा जाति-बहिष्कृत हो गये। इस प्रकार डागर सम्प्रदाय के पूर्व-पुरुष पाण्डे ब्राह्मण थे।

बहराम खाँ अत्यन्त प्रतिभाशाली थे। उन्होंने बाबा कालिदास परमहंस के पास संस्कृत का गहन अध्ययन करके षट्शास्त्री की उपाधि प्राप्त की और संगीत भी उसी गुरु से सीखा। बहराम खाँ को १२० वर्ष की परमायु प्राप्त हुई और उन्होंने ध्रुपद गायकी को अपूर्व शुद्धता में प्रतिष्ठित किया। ध्रुपद के साथ-साथ ख्याल को भी उन्होंने लोकप्रिय बनाया। उनके शिष्यों में प्रमुख थे—अलीबख्श-फतेहअली (अलिया-फत्तू), गोहकी बाई, काले खाँ और अब्दुल्ला खाँ। उन्होंने अपने पुत्रों सद्दू खाँ और अकबर खाँ को और भतीजों मुहम्मद अली खाँ और मुहम्मद जान खाँ को संगीत की शिक्षा दी। दीर्घायु के धनी होने के कारण वे अपने पौत्र पं० इनायत खाँ और भतीजों के पुत्रों-ज़ाकिरुद्दीन खाँ और अलाबन्दे खाँ को भी शिक्षा दे सके। जयपुर में सन् १८७७ में उनका देहान्त हुआ। उनके देहान्त के बाद सद्दू खाँ उदयपुर के राज-गायक बने। सद्दू खाँ का पुत्र पंडित इनायत भी षट्शास्त्री, महान् वाग्गेयकार और गायक बना।

मुहम्मद जान खाँ के दो पुत्र थे—उस्ताद ज़ाकिरुद्दीन खाँ और उस्ताद अलाबन्दे खाँ। बाबा बहराम खाँ के पास उनकी संगीत-शिक्षा हुई थी और उत्कृष्ट जुगलबन्दी के कारण दोनों राम-लक्ष्मण की जोड़ी के रूप में प्रसिद्ध थे। ज़ाकिरुद्दीन उदयपुर के राजगायक बने और अलाबन्दे खाँ को अलवर में राजाश्रय मिला। वर्त्तमान सात डागरों में से पाँच अलाबन्दे खाँ की शाखा के हैं और दो ज़ाकिरुद्दीन की शाखा के यथा :—

लेखक ने वर्त्तमान डागरों के शिष्य-समुदाय का नाम भी दिया है। वह स्वयं ज़िया-मोहिउद्दीन का शिष्य है।

डागरबानी की विशेषता है आलाप। प्रत्येक स्वर पर इतने सूक्ष्म और गहन "आन्दोलन" दिये जाते हैं कि अशिक्षित कान उन्हें पकड़ भी नहीं पाते। कण्ठ-स्वर-साधना का भी इस परम्परा में अनूठा वैशिष्ट्य है। स्वर-प्रयोग के दस विशिष्ट प्रकार स्वीकृत हैं, जिन्हें "स्वर-लक्षण" कहा जाता है। वे हैं—

(१) आकार, (२) डगर यानी रास्ता, पहाड़ की बल खाती हुई पगडंडियों की उपमा इसे दी जाती है। (३) ढुरन, (४) मुरन। ढुरन-मुरन की जोड़ी क्रमशः आरोह-अवरोह में बल खाते हुए स्वर-संचारों की वाचक है। संगीत-रत्नाकर में उल्लिखित गमक-प्रकारों में से उल्लासित-नामित की जोड़ी इसके निकट है। (५) कम्पित, (६) आन्दोलित, (७) लहक, इसमें कशाघात जैसा प्रहारात्मक स्वर प्रयोग होता है, जिसमें प्राण (साँस) का विशेष-बल प्रयोग होता है। (८) गमक, इसमें ओंठों को गोल कर के स्वर प्रयोग होता है। (९) हुदक, संगीत-रत्नाकर के हुम्फित गमक के सदृश है, जिसमें विशेष प्राण-बल से "हुम्" ध्वनि निकाली जाती है। (१०) स्फूर्ति, इसमें द्रुतगति में लय-वैचित्र्य के साथ "झाला" के सदृश प्रयोग होता है। "बीन" (रुद्रवीणा) और गायन दोनों ही इस परम्परा में परस्पर-पूरक माने जाते हैं, दोनों को लेकर ही संगीत-शिक्षा पूरी मानी जाती है। वीन-वादन के दस "लक्षण" इस प्रकार हैं—

(१) साज अर्थात् गृहीत राग के अनुसार वाद्य को मिलाना। (२) सहज, प्रत्येक तार को छेड़कर स्वर-परीक्षण। (३) गहन, राग के मुख्य अंग का वादन। (४) झुरत अर्थात् दाएँ और बाएँ हाथ का उचित प्रयोग। (५) पुरत, यह एक प्रकार से झुरत की समाप्ति है। किसी संचार को सुन्दरता से पूरा करना "पुरत" है। (६) तीख, बाज के तार पर प्रथम स्वर पर आघात के बाद तीसरे या छठे स्वर तक तार को खींचना, (७) चोख, एक "मिजराब" में प्रथम चतुर्थ अथवा प्रथम से अष्टम स्वर तक तार को खींचना, (८-९) लाग-डाँट–ये दोनों साथ रहते हैं। "लाग" का अर्थ है सुन्दर और मसृण रीति से स्वरों को ऊपर की ओर खींचना और "डाँट" में इसी प्रक्रिया का नीचे की ओर प्रयोग है, (१०) स्वर-संगत, इसका अर्थ है दो अथवा अधिक स्वरों को मिला कर "राग" के अनुसार संचारों या गुच्छों का प्रयोग।

यह सूक्ष्म-प्रयोग-वैविध्य विशिष्ट स्वर-लहरियों के उत्पादन के लिये है, जिनसे भक्तिरस, अद्भुत रस, बीररस, शृङ्गाररस आदि के "आवरण" के रूप में शान्तरस सदैव बना रह सके।

ग्वालियरी ध्रुपद नृत्य और उसका रंगमंच

विद्यावाचस्पति डा० हरिहर निवास द्विवेदी

भारत के इतिहास में ग्वालियर का मानसिंह तोमर (१४८६-१५१६ ई०) एक विलक्षण व्यक्तित्व है। किसी भी सम्राट् या राजा में जितने गुणों की अपेक्षा की जा सकती है, वे सब इस महामना में उपलब्ध थे; वास्तव में वह पूर्ण पुरुष था। एक ओर तो यह अपराजेय वीर था, दूसरी ओर वह संस्कृति के सभी अंगों—साहित्य, संगीत, चित्रकला तथा स्थापत्य के उच्चतम प्रतिमान स्थापित करनेवाला भी था। एक ओर वह दिग्गज पंडितों और पौराणिकों का आश्रयदाता था, तो दूसरी ओर इस्लाम और जैन सम्प्रदाय का पोषक था। उसकी राजसभा में बैजू, गोपाल-लाल, पाण्डवीय, कर्ण जैसे हिन्दू नायक थे, दूसरी ओर बख्शू तथा महमूद लोहंग जैसे इस्लाम धर्म के अनुयायी नायक भी थे। उसके रंगमंच की पात्र-मणियों की मंजुलमाला में प्रवीणराइ भी थी और फ़ीरोजाराइ(पिरोजा)भी थी। उसकी सेना में हिन्दू भी थे और मुसलमान भी। अनेक प्रवृत्तियों में व्यस्त होते हुए भी उसने अपने राज्य की जनता का विकास और राज्य की सुरक्षा में कभी कमी नहीं आने दी। अपने पूर्वजों से प्राप्त आर्थिक समृद्धि, सांस्कृतिक उच्चतम परम्पराएँ तथा समरशूरता में वह उस युग में अद्वितीय था। एक ओर वह अश्व या गज पर आरूढ़ हो सिकन्दर लोदी के निरन्तर आक्रमणों को विफल कर उसे खदेड़ता दिखाई देता है, तो दूसरी ओर अपनी रंगशाला में अपने नायकों (संगीताचार्यों) और पात्रों (गायिकाओं और नर्तकियों)के साथ गायन और नृत्य करता दिखाई देता है। एक ओर वह अपने गढ़ पर अपनी सेना को सुदृढ़ करता दिखाई देता है तो दूसरी ओर अपने कवियों से काव्य और आख्यान सुनता दिखाई देता है तथा होनहार युवा-युवतियों को गीत-नृत्य की शिक्षा देता दिखाई देता है। उसके द्वारा गढ़े गये भावी गायकों में तन्नू अर्थात् तानसेन, रामदास (लखनऊ वाले, जो आगे बाबा कहे गये), महापात्र (ओड़ीसा का), चर्चू, सूरदास (जिन्हें अन्धा कहा जाता है) आदि का नाम लेना पर्याप्त है। यह महान् विभूति आलोक-स्तम्भ की भाँति आगामी युगों को प्रभापूर्ण बनाती रही।

ऐसे अद्वितीय व्यक्तित्व के धनी को महान् कहा जा सकता है। मानसिंह के राजकीय प्रशस्तिकार द्वारा रचित सं० १५५१ वैशाख सुदी तीन (अप्रैल ८, १४९४) के शिलालेख की दो पक्तियाँ देना पर्याप्त है।[1]

बाल्येऽपि विस्मयन् विद्यां बलसच्चरित्रम्।
कृष्णाश्रितस्तु ननु तोमर-मानसिंहः ॥

---

१. द्विवेदी, ग्वालियर के तोमर पृष्ठ १३०। यह शिलालेख मानमन्दिर का निर्माण पूरा होने पर खुदवाया गया था।

"जो बाल्यकाल से ही आश्चर्यजनक प्रतिभा (या स्वाभिमान) विद्या (सम्पत्ति अथवा ऐश्वर्य), शक्ति और सच्चरित्र इन चारों की एकान्विति को धारण करने वाला है वह निश्चय ही कृष्ण के समान (समस्त कलाओं से युक्त) है।"

यह कथन राज-प्रशस्ति में है, अतः कुछ अतिशयोक्तिपूर्ण होना स्वाभाविक है। इसमें कुछ कम करने पर भी जो चित्र सामने आता है वह निश्चय ही महान् व्यक्तित्व का है।

मानसिंह की सामरिक विजयों, उसके लोकोपकारी कार्यों तथा अनेक-विध प्रवृत्तियों का विवरण देना यहाँ अभीष्ट नहीं है। यह अत्यन्त प्रख्यात है कि मानसिंह ने ध्रुपद गायन शैली को इतना परिष्कृत तथा श्रेष्ठ स्वरूप दिया था जिसने उसे समस्त भारत में आदरास्पद स्थान दिलाया। ध्रुपद गायकों के बिना, अनेक शताब्दियों तक, राजसभाएँ रसहीन मानी जाती थीं; मन्दिरों में मृदंग की थाप पर आराध्य देव की ध्रुपदों द्वारा वन्दना होती थी; सूफ़ियों की सभाओं में ध्रुपद प्रवेश कर गया और ब्रह्मानन्द की उपलब्धि के लिए सन्तजन तम्बूरा लेकर ध्रुपद गायन से अलौकिक भक्ति की अनुभूति करने लगे। अनेक शताब्दियों तक ध्रुपद गायन को सामाजिक सभ्यता का प्रतीक माना जाता था।

मानसिंह ने इतनी वैभवशाली गायन-पद्धति का प्रवर्तन किया था, यह तथ्य पूर्णतः विख्यात है। अज्ञात अथवा अल्पज्ञात तथ्य यह है कि उनके द्वारा ध्रुपद नृत्य को भी अत्यन्त आकर्षक रूप दिया गया था। इसका केवल एक अंग ही इस निबन्ध का विषय है।

मानसिंह द्वारा प्रवर्तित ध्रुपद गायन-शैली भारत की परम्परागत गायन-शैली का विकसित रूप था। प्रारम्भ में नाटकों में ध्रुवा गीतों का प्रचलन हुआ। इसके उपरान्त अनेक शताब्दियाँ पार करते हुए भारत में प्रबन्ध गायन प्रचलित हुआ। यही ध्रुपद गायन का निकटतम रूप है। इसी प्रकार प्राचीन नृत्यरूपों ने परिवर्तित होते-होते ध्रुपद नृत्य का रूप धारण कर लिया।

भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में ध्रुवा नृत्य का वर्णन किया है। उनका कथन है।[1]—

"पूर्वरंग विधि में कुतप अर्थात् वाद्य-वृन्द की स्थापना के उपरान्त प्रयोक्तागण "आसारित" नामक गीत का प्रयोग करें। उस समय वीणा के साथ गानयुक्त "उपोहन" क्रिया का प्रदर्शन सम्पन्न होने पर भाण्ड-वाद्यों के वादन के साथ नर्तकी को रंगमंच पर प्रवेश करना चाहिये। इस समय प्रयुक्त संगीत विशुद्ध करणों और जातियों से युक्त होना चाहिये। तब ताल के अनुसार गति का आचरण करते हुए 'चारी' को प्रदर्शित करें। वह नर्तकी "वैशाख-स्थान" से आरम्भ कर समस्त "रेचकों" से युक्त गीत को प्रदर्शित करती हुई अंजली में पुष्पों को धारण कर मंच पर प्रवेश करे

१. भरत नाट्य-शास्त्र, अध्याय ४, श्लोक २६९-२७९ :

और गोल चक्कर लगाते हुए अपने हाँथों से उन्हें मंच पर विकीर्ण कर देवताओं को प्रणाम करे, तब गीत के अनुसार मुद्राएँ बनाते हुए अभिनय का आरम्भ करे।"

भरत मुनि ने मण्डली-नृत्य की व्यवस्था दी है[1]—

"इस प्रकार गीत तथा वाद्यों के साथ प्रदर्शन कर जब वह अकेली नर्तकी चली जाए तब उसी के समान अन्य नर्तकियाँ इसी विधि के अनुसार एक-एक कर मंच पर प्रविष्ट हों तथा "पिण्डीबन्ध" की रचना पूर्ण होने तक "पर्यस्तक" को प्रदर्शित करें।

यहाँ 'पिण्डीबन्ध' से आशय मण्डली-नृत्य से है जिसके चार भेद कहे गये हैं। यहाँ वे सम्बद्ध नहीं हैं।

नृत्य, चाहे वह एकल नृत्य हो या मण्डली नृत्य, अनेक उपकरणों की अपेक्षा करता है। उसका एक विधायक, अर्थात् मूर्तरूप देकर निर्देशन-कर्ता मेधावी व्यक्ति अथवा व्यक्ति-समूह पहली आवश्यकता है; दूसरा आवश्यक उपकरण है पात्र-समूह, जो नृत्य-कौशल सीखकर मनोहारी रूप में उसे प्रस्तुत कर सके। तीसरा तथापि अत्यन्त आवश्यक उपकरण है "रंगमंच"।

अभी तक इन नृत्य-विधा के विधायक के रूप में महाराज मानसिंह और उनके विभिन्न श्रेष्ठ नायकों के विषय में थोड़ो-बहुत जानकारी उपलब्ध थी। मानसिंहकालीन पात्रों और उनकी नृत्यविधा के ज्ञातव्य तथ्य उसके नायकों के उपलब्ध पदों में प्राप्त हो जाते हैं। परम विदुषी डा० प्रेमलता शर्मा ने बख्शू के १००४ पदों को 'सहसरस' में प्रस्तुत कर इस विषय में एक विशाल-रत्न-भण्डार ही उपलब्ध करा दिया है। इनके अतिरिक्त बख्शू के तीन पद "संगीतरागकल्पद्रुम" में भी है। इस प्रकार यह संख्या १००७ हो जाती है। साहित्य और संगीत के शोधार्थियों के लिए यह अत्यन्त बहुमूल्य है।

बख्शू के पदों में नृत्य का जो रूप प्राप्त होता है उसकी बानगी के लिए एक पद प्रस्तुत करना पर्याप्त है[2]—

(रागिनी गूजरी, झुमरताल)

रेख सुरेख परमान सहित सो लेत हैं नारी
प्रथम चौरस बैठ गत लीनी, पाछें पुहुप अंजरी डारी।
लाग-डाट मान सब्दन सौं रिझाऔ प्यारौ
ताकी भँवरी काजै धरी तिहारी।
या विध को जानि परवीन मान लाल[3]
सुन्दर विचित्र मनहारी॥

१. पूर्वोक्त, अध्याय ४, श्लोक २८०-२८२।

२. सहसरस, पद क्रमांक १८१।

३. मूल में "साहजहाँ है, तथापि उसके नीचे "मीम" लिखा है, अर्थात् महाराजा मानसिंह इनका बाल-मित्र बख्शू इन्हें "मानलाल" के रूप में ही सम्बोधित करता था।

इस पद का आशय है कि सुन्दर पात्र रंगमंच पर आकर प्रणाम (मुजरा) करने के लिए अपने घाघरे को फैलाकर बैठ जाती है और फिर पुष्पों की अंजलि अर्पित करती है, नृत्य की लाग डाँट और शब्दों (बोलों) से प्यारे मानलाल (मानसिंह) को रिझाती है, इस प्रयोजन से वह पात्र भ्रमरी नृत्य प्रारम्भ करती है। इसी प्रकार वह प्रवीण पात्र विचित्र मनोहारी है।

इस पद को उद्धृत करने का आशय यह है कि मानसिंह तोमर की पात्र-मणियों के नृत्य के मूल में कथक नृत्य था। भ्रमरी का उल्लेख इस ओर इंगित करता है। विद्यापति ने अपनी कीर्तलता में इसे "चकरी" कहा है। भ्रमरी और चकरी एक ही ज्ञात होते हैं। यह सम्भव है कि परवर्ती "जगरी" या "जगड़ी" इसी नृत्य के रूप हों।

इस पद में "लाग" शब्द का आशय उस मुद्रा से है जब शरीर के कोई भी दो अंग परस्पर सुन्दरता से मिलते हैं। "डाँट" से आशय नर्तक या नर्तकी द्वारा धैर्य, साहस तथा आत्म-विश्वास के साथ भिन्न-भिन्न मुद्राओं का प्रदर्शन करना है। ध्रुपद के गायन-पक्ष में लाग-डाँट गायक और मृदंग-वादक के बीच होड़ करने को कहते हैं,[१] जो रस में बाधक माना गया है।

ऊपर उद्धृत पद एकल नृत्य से सम्बन्धित है। मण्डली नृत्य के अनेक संकेत इन पदों में पर्याप्त संख्या में प्राप्त होते हैं।

ध्रुपद नृत्य—

डा० इन्दुरमा श्रीवास्तव ने यह संकेत किया है कि व्यक्तिगत पत्र-व्यवहार से उन्हें नेपाल के श्री टी० एल० राणा तथा ठा० जयदेव सिंह ने यह बतलाया था कि कभी ध्रुपद गायन के साथ नृत्य भी होता था[२]। डा० सुभद्रा चौधरी ने इस विषय में कुछ अधिक विस्तार से सूचनाएँ दी हैं[३]—

उन्होंने लिखा है, "नेपाल के ध्रुपद गायक श्री टी० एल० राणा ने बताया कि नेपाल दरबार में कुछ वर्ष पूर्व तक यह परम्परा विद्यमान थी। उनकी ५ गुरुमाताओं में से एक या दो को ध्रुपद के साथ 'हेला" (भाव प्रधान कथक नृत्य) करते हुए उन्होंने स्वयं देखा है। उनके साथ श्री राणा की गुरुबहन वीणादेवी ही मृदंग पर संगत करती थीं।

अठारहवीं शताब्दी में ध्रुपद-नृत्य के लक्षण प्राप्त होते हैं। महाराजा छत्रपति शिवाजी के पिता साह जी की राजसभा के संगीतज्ञ वेद नामक पण्डित ने ध्रुपद नृत्य के लक्षण दिये हैं[४]—

---

१. 'लाग-डाँट' को आज स्वर के लगान से सम्बद्ध माना जाता है—(संपादिका)

२. डा० इन्दुरमा श्रीवास्तव ध्रुपद, पृष्ठ १।

३ डा० सुभद्रा चौधरी, भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान पृष्ठ २६६।

४. डा० सुभद्रा चौधरीकृत "भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान" के पृष्ठ २७८ पर उद्धृत।

गीयमाने ध्रुवपदे गीते भावमनोहरे।
नर्तनं तनुयात्पात्रं कान्ताह स्यादिद्वष्टिजम्(?)॥
नानागतिलसद्भावमुखरागादिसंयुतम् ।
सुकुमाराङ्गविन्यासं दन्तोद्योतितहावकम् ॥
खण्डमानेन रचितं मध्ये मध्ये च कम्पनम्।
यत्र नृत्यं भवेदेवं ध्रुपदाख्यं तदा भवेत्॥
प्रायशो मध्यदेशीयभाषया यत्र धातवः।
उदग्राहध्रुवकाभोगास्त्रय एते भवन्ति ते॥
उदाग्राहरचितं केचित्परे त्वाभोगवर्जितम्।
उद्ग्राहाभोगरहितमन्वर्थमपरे जगुः॥
स्यादक्षिभ्रू-विकारादिश्रृङ्गाराकृतिसूचके ॥

ध्रुपद नृत्त या नृत्य के इन लक्षणों में प्रयुक्त पदों के सम्बन्ध में जो रचनाएँ दी गई हैं, वे वही हैं जो भावभट्ट ने ध्रुपद गायन के विषय में दी हैं। इन पक्तियों का आशय यह है—[1]

"भावयुक्त, गाये जाते हुए ध्रुवपद में पात्र अर्थात् नर्तकी नर्तन करे जो अनेक गति, भाव, मुखराग, सुकुमार अंग-विन्यास, खण्ड-भाव बीच-बीच में कम्पनयुक्त गान से युक्त हों तो वह ध्रुपद-नृत्य कहलाता है। इसका पद प्रायः मध्यदेशीय भाषा(ग्वालियरी) में होता है और उद्ग्रह, ध्रुव, आभोग तीन धातुएँ होती है। कभी-कभी केवल ध्रुव होने पर इसकी ध्रुपद संज्ञा सार्थक होती है। श्रृङ्गार रसोपयोगी नेत्र भ्रूविकार आदि चेष्टाएँ होती हैं।"

बरई का रंगमंच—

पात्रों के गुणों के प्रदर्शन के लिये रंगमंच की आवश्यकता होती है। ग्वालियर के राजा मानसिंह ने अपनी किशोरावस्था में ही उसकी व्यवस्था की थी।

ग्वालियर के दक्षिण-पश्चिम में आगरा बम्बई राजमार्ग पर २७ किलोमीटर चलने पर दाहिनी ओर एक मार्ग फूटता है। इस मार्ग पर डेढ़ किलोमीटर चलने पर एक विशाल रंगमण्डल के ध्वंसावशेषों के दर्शन होते हैं।

लुअर्ड द्वारा ग्वालियर राज्य के सन् १९०९ ई० में प्रकाशित गजेटियर में बरई के एक पुराने निर्माण का उल्लेख इस प्रकार किया गया है—

"यहाँ रासलीला घर के नाम से ज्ञात एक पुरानी नाट्यशाला भी है। वह टूटे हुए कमरों के अवशेषों से घिरी हुई वृत्ताकार खुली जगह है जिसके बीच-बीच में लगे हुए "दीप-स्तम्भों" की पंक्ति है। इन दीप-स्तम्भों के शीर्षभाग पर ग्वालियर गढ़ के मानमन्दिर की गोमटी (बुर्जियों) के सदृश गोमट[2] हैं।"

---

१. पूर्वोक्त।

२. "गोमट खरबूजा आकारा"—नारायणदास, छिताईचरित।

केप्टन लुअर्ड को सन् १९०९ में अति विशाल मीनारें दीपस्तम्भ दिखाई दीं, इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है, उसके द्वारा कुछ उल्लेखनीय निर्माण भी देखे नहीं गए। ठीक यही विवरण १९६१ में मध्यप्रदेश के ग्वालियर ज़िले के गजेटियर में कृष्णन् ने किया है। चौवन वर्ष के बाद भी बात जहाँ की तहाँ रही। यह दुर्भाग्यपूर्ण था कि इस क्षेत्र के इतिहास-लेखन का प्रयास करते समय इस महत्त्वपूर्ण निर्माण की ओर हमारा ध्यान नहीं गया। अपना इतिहास-ग्रंथ इस निर्माण के विवेचन के बिना प्रकाशित होने का खेद भी हुआ; परन्तु इतिहास ऐसा ही विषय है, जिसमें कोई तथ्य अन्तिम नहीं होता, नवीन ज्ञातव्य तथ्य प्राप्त होते रहते हैं और पूर्व की धारणाएँ विकसित अथवा ध्वस्त होती रहती हैं।

बरई के रंगमंच का महत्त्व—

इस निर्माण का संगीत के इतिहास में, विशेषतः मानसिंह तोमर द्वारा संगीत के क्षेत्र में किए गए योगदान के इतिहास में, बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। ध्रुपद गायन शैली का पुनरुत्थान करने के लिए भारतीय संगीत के इतिहासों में मानसिंह को मूर्धन्य स्थान प्राप्त है, तथापि यह कहीं उल्लेख नहीं मिला कि उनके द्वारा अत्यन्त समृद्ध-नृत्य का भी पुनरुत्थान किया गया था।

समकालीन तथा परवर्ती उल्लेख—

मानसिंह ने गायन के अतिरिक्त शास्त्रीय (शुद्ध) और लोकनृत्य (देशी) का समन्वय किया था, उसमें वे पारंगत थे इस तथ्य की पुष्टि बख्शू के पदों के संग्रह "सहसरस" के प्रकाशन के पश्चात् हुई। बख्शू ने लिखा है—

पातुर चतुर सब संग निरत करत देसी-सुध अंग गाई।
गर गयो डोल, लोलनेत्र, कटाच्छ माई॥

एक अन्य पद में मानसिंह की प्रवीणता का बखान करते हुए बख्शू ने लिखा है—

आवत जे विद्याधर सकल विधान ते तुमहू पे सीखन परिपाटी।
तुमते न सुर-ग्यान बुध जान, तुम गुन की कस कसौटी ठाटी॥
जो करे लाछ लच्छन संगीत, अंग-गायन, नाद निरत और मुद्रा करनाटी।
सकल कला सम्पूरन जान, मान लाल जिन्हें दई
विद्या-बुध-धन, दलिद्दर गत काटी॥

"सुविज्ञ व्यक्ति जो समस्त कलाओं में कुशल हैं, वे भी आपके पास शैली को सीखने के लिए आते हैं, ऐसा अन्य कोई व्यक्ति नहीं जो आपसे अधिक स्वर-ज्ञान रखता हो, आप कठोर कसौटी हैं जिस पर गुणियों के गुण की परख होती है, संगीत के सभी अंगों, गायन, वादन, नृत्य तथा कर्नाटी मुद्राओं के ज्ञान में आप पारंगत हैं, सभी कलाओं में सम्पूर्ण हैं। हे मान, आप संगीत कला के ज्ञान के ऐसे दानी हैं जिससे(कला) का दारिद्रय दूर हो जाता है।"

खड्गराय के गोपाचल आख्यान के सम्पादन के समय भी उस कृति में इस सम्बन्ध में कुछ पंक्तियाँ प्राप्त हुई थीं[1]—

राइ अहेरे ऊपर प्रीति, खेलैं, भूप 'नई रसरीति'।
पर्वत घाटी बाँधी जहाँ, खेलैं भूप अहेरे तहाँ।
ड़ाग बधाई महल जू भए, तिहठा भूप अखारैं ठए॥

इस "नई रसरीति" से खड्गराय का आशय रासनृत्य के रस से है, बरई के रासलीला-गृह के अवशेष देखने पर ही इस तथ्य की पुष्टि होती है। मध्ययुग में गीत-नृत्य के आयोजन को "अखाड़ा" कहा जाता था।

इसी अर्थ में नारायणदास ने अपने छिताईचरित में "अखाड़ा" शब्द का प्रयोग किया है—

चातुर हकरावई सुरिताना, कियौ "अखारै" को फुरमाना।
नाद मृदंगकला परबीना, नाचहिं चतुर प्रेम रस लीना॥

रासलीला-गृह की मौलिक स्थिति—

ग्वालियर के दक्षिण-पश्चिम में बरई नामक ग्राम है। (२६°७ उत्तर ७८° पूर्व) ग्राम की उत्तर दिशा में एक बड़े सरोवर के अवशेष हैं, जा दो पहाड़ियों को बाँधकर बनाया गया था।[2] अब यह सरोवर पुर गया है, तथापि राजस्व, कागदों में "तालाब" अंकित है। उसकी उपजाऊ भूमि में अब पान या गन्ने की खेती होती है।

जब यह सरोवर अपने मूल रूप में था तब वह कमलवन से परिपूरित था और अनेक प्रकार के जल-पक्षी क्रीड़ा करते थे। इनको मारने का निषेध था। खड्गराय ने इस विषय में लिखा है—

बाज, कुरी, सिकारा नहिं गहै, अठ पंछिन को कोउ न बहै।
जलचर पंछिन हतै न कोई, सरिता सरवर पुरइन होंहि॥

मानसिंह तोमर के पिता के पिता कीर्तिसिंह तोमर (१४५९-१४८०) ने इस भव्य सरोवर का निर्माण बाँध बँधवा कर सन् १४७२ ई० में कराया था। इस समय मानसिंह किशोरावस्था में पहुँच गये थे तथा शिकार और गीत-नृत्य से अपना मनोरंजन करने लगे थे। नाती-राजा के आग्रह पर दादाजी कीर्तिसिंह ने यहाँ एक महल बनवाया और सरोवर के किनारे उस रासलीलागृह का निर्माण कराया, जिसका वर्णन यहाँ किया जा रहा है।

अवस्थिति का महत्त्व—

बरई स्थान का महत्त्व मानसिंह को अन्य कारणों से भी था। बरई के नाट्यगृह से उत्तर दिशा में ८ किलोमीटर पर वह राई ग्राम था (अब तिघरा बाँध में डूब गया

१. द्विवेदी, गोपाचल आख्यान, पृष्ठ ८५।
२. "पर्वतघाटी बाँधी जहाँ"-खड्गराय।

है), जहाँ से मानसिंह को गूजरी बालाएँ प्राप्त हुई थीं। गूजरी बालाएँ अत्यन्त सुन्दर तथा गम्भीर स्वर वाली होती हैं। वे नृत्य तथा गायन की प्रेमी रही हैं। सम्भावना यह है कि मानसिंह के राज्यारोहण के पहले ही उसके पास कुछ गूजरी बालाएँ आ चुकी थी। कुछ ढाढिने भी उनमें सम्मिलित हो गई थीं। बरई से तीन किलोमीटर के लगभग पनिहार है, जहाँ उस समय बड़े-बड़े लाखा-बनजारे (लाख भारवाही पशुओं पर माल ढोने वाले) तथा व्यापारी रहते थे। वहाँ पास ही लोहा पैदा होता था और जल की बहुलता के कारण पान की तथा अन्य अनाजों की खेती भी होती थी। उस समय बरई के नाट्यगृह के लिए सामग्री पनिहार से ही आती होगी। पनिहार का आशय ही पानी बहुल 'हार' अथवा कृषि-भूमि है।

अवशेषों का स्वरूप—

'रास' के अवशेषों का परिचय खड्गराय की पूर्वोक्त पंक्तियों की पृष्ठभूमि में दिया जा सकता है। बरई रासगृह का २५६ फुट व्यास का समस्त वृत्त २० खण्डों में विभाजित है। प्रत्येक खण्ड के सिरे पर एक मीनार थी, जो लगभग २० फुट ऊँची थी। प्रत्येक मीनार के ऊपर ९ फुट ऊँची गुमटी या छतरी थी। इस प्रकार बाहरी वृत्त २९ फुट ऊँची २० मीनारों के कारण दूर से ही ध्यान आकर्षित करता होगा। अब सभी मीनारें ध्वस्त पड़ी हैं, केवल कुछ नमूने के लिए खड़ी हैं। इन्हीं दो मीनारों के बीच पूर्व की ओर मुख्य प्रवेश द्वार था (वह कुछ समय पूर्व ही गिर गया है)। अन्य कुछ छोटे-छोटे द्वार भी थे। इस परकोटे के भीतर चारों ओर २५ फुट चौड़े वृत्त में एकमंजिल के भवन बने हुए थे। उनमें कुछ की छतोंपर जाने के लिए दुहरे सोपान बने हैं तथा छत पर चंदोवा लगाने के लिये बाँसों के छेददार पत्थर लगे हैं।

इन भवनों के सामने और रंगमंच के बीच २५ फुट का स्थान रिक्त छोड़ा गया है, सम्भवतः उसमें मशालची और सेवक खड़े रहते होंगे। उसके पश्चात् प्रारम्भ होता है छियानबे फुट के व्यास का रंगमंच। इस पर चूने का काँच के समान चमकता चिकना फर्श था, जिसके कुछ अवशेष अभी भी हैं। इस रंगमंच की चारों दिशाओं-उत्तर, दक्षिण, पूर्व और पश्चिम की ओर तीन फुट ऊँची चार मण्डपिकाएँ बनाई गईं थीं, जिनके ऊपर लगभग ९ फुट ऊँची गुमटी या छतरी थी। एक मण्डपिका कुछ वर्ष पूर्व तक पूरी बनी हुई थी। इन चारों दिशाओं की चार मण्डपिकाओं के बीच चार मीनारें हैं। ये रंगमंच के केन्द्र की ओर पाँच अंश (डिग्री) झुकी हुई हैं। इन पर चढ़ने के लिए टोड़े लगे हैं। इन झुकी हुई मीनारों में तीन अभी तक खड़ी हैं, एक गिर पड़ी हैं।

रंगमंच के बीचों-बीच एक ९ फुट ऊँचा प्रस्तर स्तम्भ है, जो एक ही पत्थर को काट कर बनाया गया है। एक सौ फुट व्यास के वर्गाकार रंगमंच के किनारे-किनारे रंगमंच में एक हाथ दूर एक जाली-सी खड़ी की गई है। अब इसके कुछ अवशेष ही बचे हैं।

समस्त नाट्यगृह पर चूने का लेप था। पूर्व और पश्चिम के प्रकोष्ठों पर कौड़ी मिले चूने का लेप किया गया था। उस पर अनेक प्रकार के चित्र बने हुए थे। यह

लेप अधिकांश झड़ गया है और बहुत थोड़े स्थानों पर ही अवशिष्ट है। बाहर और भीतर पत्थरों में कटी कमल-शृंखलाएँ अभी भी यथावत् हैं।

निर्माण कौशल—

बरई की नाट्यशाला को जिस रूप में निर्मित किया गया है, वह अद्भुत है और मानसिंह की प्रतिभा का ज्वलन्त प्रमाण है। इस रासमण्डल का निर्माण और सज्जा करने के लिए किसी विशिष्ट सामग्री का उपयोग नहीं किया गया था। तोमरों में उस समय तक पूर्णतः प्रचलित नाना रंग की टाइलों का उपयोग भी इसमें नहीं मिलता। (सम्भव है वह उन भागों में हो, जो पूर्णतः नष्ट हो गये हैं।) फिर भी स्थानीय साधारण प्रस्तर-खण्डों का उपयोग इतनी सुरुचिपूर्ण रीति से किया गया है कि यह निर्माण कलाकृति बन गया है। इसकी ऊँची बाहरी मीनारें, विशाल आकार तथा प्रशस्त योजना इसे आकर्षक रूप प्रदान करती हैं (थीं)। मण्डपिकाओं में नीचे जो जालियाँ थीं, वे साधारण पत्थरों के टुकड़ों से बनाई गईं थीं फिर भी वे बहुत सुन्दर हैं (अर्थात् थीं)। रंगमंच के चारों ओर के प्रकोष्ठों की रचना भी अत्यन्त मौलिक है। इन प्रकोष्ठों में मानमन्दिर के प्रकोष्ठों की रचना के बीज मिल जाते हैं।

दुर्दशा की कहानी—

इतने महत्त्वपूर्ण स्थापत्य की दुर्दशा की कहानी हमारी मूढ़ता तथा निम्न स्वार्थवृत्ति की परिचायक है। यहाँ के भवनों में अति विशाल नगाड़े रखे हुए थे। काल ने उन पर मढ़ा चमड़ा नष्ट कर दिया। मानव ने उसके ताँबे का उपयोग करने के लिये उन्हें गलाकर बेच दिया। भवनों का एक भाग वर्षा के प्रभाव से गिर पड़ा। ग्रामवासियों ने उसके पत्थर निकाल लिये और जब कम पड़े तब बिना गिरे अंश को भी अपनी आवश्यकता के अनुसार गिराना प्रारम्भ कर दिया। बरई के रास-गृह के चारों ओर खेतों के लम्बे-चौड़े अहाते इन्हीं पत्थरों के बने हैं।

रंगमंच के चूने के लेप से बने फर्श की दुर्दशा का कारण विचित्र है। गन्ने के रस से गुड़ बनाने के लिए उसे उबालना पड़ता है। इस कार्य के लिये भट्टी बनाने में यदि पत्थर का उपयोग किया जाता है तब वह चटक जाता है। किसी अद्भुत सूझ-बूझ वाले व्यक्ति ने चूने के फर्श को खोदकर उसके टुकड़ों से भट्टी बनाई—ये चूने के टुकड़े आँच से चटकते नहीं थे। इस प्रयोग के कारण सभी ग्रामवासियों ने रासगृह का फर्श उखाड़कर भट्टियाँ बनाना प्रारम्भ किया। यह बर्बरता तब तक चलती रही, जब तक पूरा फर्श उखड़ नहीं गया। धन खोजने वाले प्राणी प्राचीन निर्माणों को विनष्ट करने के लिए सुप्रसिद्ध हैं। यहाँ एक प्राचीन निर्माण (छोटी आसन्दी) हाल ही में नष्ट हुआ मिला और वहाँ ऊदबत्ती के टुकड़े प्राप्त हुए थे। यह समाज के इसी वर्ग की कारगुज़ारी होगी। यह पीड़ाकारी दृश्य हमने बरई के रासगृह की एक अवशिष्ट मण्डिपिका के ध्वस्त होने के उपरान्त देखा था।[1]

१. बहुत लिखा-पढ़ी करने के पश्चात् राज्य के पुरातत्त्व विभाग ने इसे संरक्षित निर्माण घोषित कर दिया है। इस घोषणा का क्या प्रभाव हुआ, यह अभी देखना है।

किसी युग में कुछ मूर्ति-भंजकों ने भारत की मूर्तियों और मन्दिरों को तोड़ा था, उन्हें हम आज तक कोसते नहीं अघाते। परन्तु उनके लिए क्या कहें जो अपने धर्म की आड़ में नहीं, कुछ धन के लालच के कारण भारत के कला-वैभव को विदेशों में बेच रहे हैं तथा कुछ पत्थरों के लालच में बने-बनाए कला-मण्डपों को नष्ट कर रहे हैं।

मूल स्वरूप की परिकल्पना—

रासगृह की यह दुर्दशा इस युग द्वारा की गई है, इसे थोड़ी देर के लिए भूल कर पाँच शताब्दी पूर्व के उसके वैभव, उपयोग तथा शास्त्रसम्मत स्वरूप का विचार करना संतोष प्रदान करेगा।

उस समय आप प्रातःकाल बरई की ओर पहुँच रहे हैं (कल्पना कीजिए) और रासगृह या नृत्य गृह की ओर अग्रसर हो रहे हैं—आपको सूर्य की किरणों में जगमगाता नृत्यगृह दिखाई देगा। उसके पूर्वी प्रमुख द्वार के दोनों ओर तीस फुट ऊँची-बीस मीनारें अपनी गुमटियों सहित अनेक रंगों की पताकाओं से आपका ध्यान आकर्षित करेंगीं। यदि आप उस समय वहाँ पहुँचेंगे जब राजकुमार मानसिंह अथवा राज-परिवार का कोई सदस्य वहाँ न हो तब आप मुख्यद्वार से भी प्रवेश कर सकेंगे। भीतर घुसते ही, दोनों ओर विचित्र आकृति के लम्बे प्रकोष्ठ दिखाई देंगे, जो जरीदार वस्त्रों से सुसज्जित होंगे, जिनकी दीवारों पर विलक्षण चित्रकारी होगी।

चित्रकारी—

इन प्रकोष्ठों को पार करते ही आपको एक सौ फुट व्यास का काँच के समान चमकता हुआ[1] रंगमंच दिखाई देगा। रंगमंच के ठीक पश्चिम की ओर कुछ प्रकोष्ठ दिखाई देंगे। वे भी अत्यन्त सुन्दरता से सजाए गए हैं। उनमें नाना प्रकार के चित्र बने मिलेंगे। उस समय कैसे चित्र बनते थे, इसका वर्णन समकालीन ग्वालियर के कवि नारायणदास ने अपने छिताई चरित में किया है[2]—

माँगि राइ बानी पंच बरना, लाग्यो चित्र चितेरौ करना।
सुमिर गनेश गही लेखनी, लागिउ बुद्धि रचन आपुनी॥
प्रथमहि लिखिउ सरस्वती रूपा, उक्ततिचित्रु जहं होइ अनूपा।
रेखा-धुनि-रिति लिखऊ संजोगू, नल दमयन्ती तनो वियोगू॥
भारथ रामायनु चितरीओ, मृगया मांध मनोहर किऔ।
लिखिउ कोकु चतुरासी भाँती, औ चारो अस्त्रिन की जाती॥
हस्तनि चित्राने पदुमनि संखनी, चित्री तहाँ मनोहर बनी।
चारि पुरिष चउहु आकारी, अस गजवरपुर खरौ सुठारी॥

---

१. नाट्य शास्त्र, द्वितीय अध्याय, श्लोक ७७-७८।

२. द्विवेदी, छिताईचरित, पाठ भाग, पृष्ठ १७।

संभवतः प्रवेश द्वार के दोनों ओर के प्रकोष्ठों में कोकशास्त्र में वर्णित रतिकथा तथा विविध प्रकार के आसन भी चित्रित किए गए थे, जिन्हें देखकर छिताई चरित की नायिका छिताई लजा गई थी—

देखइ चित्र कोकु जहं कीन्हा, काम कथा, जो देखइ लीन्हा।
आसन चित्रें विविध प्रकारा, सुभजे परी तरंगि रस-सारा।
आसन देखति खरी लजाई, आँचर मुंह मूँदे मुसकाई॥

नाट्यशास्त्र में भरत मुनि ने भी भित्तियों पर शंख, सीप आदि को बालू में मिलाकर लेप चढ़ाकर चित्र-रचना का उल्लेख किया है[1]—

चित्रकर्मणि चालेख्या पुरुषाः स्त्रीजनास्तथा।
लताबन्धाश्च कर्तव्याश्चरितञ्चात्मभोगजम्॥

पुरुषों और स्त्रियों की विविध विलास-क्रीड़ाओं को प्रदर्शित करने वाले लता-बन्ध का अंकन करना चाहिए। लता-बन्ध या लतावेष्टन संभोग के प्रकार हैं। साथ ही आत्मभोगज चरित प्रदर्शित करने वाले चित्र भी अंकित करने चाहिए। आत्मभोगज का अर्थ स्त्री-पुरुषों की विलास-क्रीड़ा अथवा स्वयं के आनन्द से उत्पन्न होने वाले चरित से है।

नारायणदास ने जिस भाव की अभिव्यक्ति करने के लिए अनेक पंक्तियाँ लिखीं, उसे भरत मुनि ने सूत्र रूप में दो पंक्तियों में प्रकट कर दिया।

भरत के समय में सरस्वती, रामकथा, महाभारत कथा, मृगया आदि के अंकन नाट्यगृहों में भले ही न होते हों, पन्द्रहवीं शताब्दी के तोमर रासगृह में अवश्य होते थे।

नेपथ्यगृह आदि—

पश्चिम की ओर के प्रकोष्ठों का उपयोग नेपथ्यगृह के रूप में होता था।[2]

फिर उत्तर की ओर जाने पर एकमंज़िले प्रकोष्ठ की छत पर से बाहर विशाल सरोवर दिखाई देगा, जिसमें सघन कमलवन (पुरइन) लगे होंगे भौरें गूँज रहे होंगे, सुन्दर सुगन्धित मन्द वायु आ रही होगी और नाना प्रकार के पक्षी जल-क्रीड़ा करते हुए आकर्षक कलरव कर रहे होंगे।

जलवहन व्यवस्था तथा वाटिका—

एक स्थान पर बड़े-बड़े चमड़े के परहों से बैल जोतकर पानी ऊपर छत पर ले जाया जाता था और विशाल पात्रों में संचित किया जाता था। कहार यह कार्य करते थे। मानव की ऊँचाई की मिट्टी की डहारें अभी तक ग्वालियर में बनती थीं। उनमें जल अत्यन्त शीतल रहता है। राजा के लिए सुरक्षित प्रकोष्ठों में सोने, चाँदी और

१. नाट्य शास्त्र, द्वितीय अध्याय ८९।९०।
२. पूर्वोक्त श्लोक ३७-३९।

ताँबे के बड़े-बड़े पात्रों में जल का प्रबन्ध होता था। नेपथ्य के लिए ताँबे के बड़े-बड़े भाण्ड प्रयोग किए जाते थे।

सरोवर के दोनों और सघन पुष्प वाटिकाएँ थीं जिनमें सदा-बहार बारामासी फूल लगे हुए थे। उनमें से माली टोकरियों में भरकर नाना रंग के फूल नाट्यगृह को ले जाते थे। सरोवर के पार दूर उत्तर की पहाड़ी पर एक जैन मन्दिर दिखाई देता है जहाँ जैन रमणियाँ अरहंत की स्तुति करती हुई गाती और नाचती दिखाई देती थीं। वह मन्दिर ग्वालियर के जैनियों ने महाराज कीर्तिसिंह से विशेष अनुमति लेकर वि० सं० १५२९ (१४७२ ई०) में बनवाया था। इसी प्रकार का एक मन्दिर-समूह दक्षिण की पहाड़ी पर बना है। यदि दर्शक की इच्छा हो तब वह ४ किलोमीटर की दूरी पर दो पहाड़ियों पर चढ़कर इन मन्दिरों की जिन-मूर्तियों की चरण-चौकियों पर वि० सं० १५२९ तथा कीर्तिसिंहदेव के नाम पढ़ सकता है।

प्रेक्षागार

फिर लौटकर प्रमुख प्रवेश द्वार के बाहर खड़े होने पर आपको दोनों ओर ऊपर चढ़ती हुई सीढ़ियाँ दिखेंगी, वे उस स्थल पर पहुँचा देंगी जहाँ राजा, राजपरिवार तथा सामन्त बैठते थे। वहाँ अनेक आकार के सुन्दर फ़र्श बिछे दिखाई देंगे।[1] उनके ऊपर चंदोबों को टाँगने के लिए बाँस उन पत्थरों में फँसे होंगे, जिनके बीच में उन बाँसों को अटकाने के छेद बने हैं। रंगमंच के बीच में प्रस्तर स्तम्भ के पास विराज कर रासगृह के विभिन्न अंगों को सुविधापूर्वक देखा जा सकेगा।

मध्य के स्तम्भ का शास्त्रीय आधार—

भरतमुनि ने नाट्य मण्डप के संदर्भ में दो प्रकार के स्तम्भों का उल्लेख किया है। इन्द्र ने दानवों पर विजय प्राप्त कर जिस ध्वज का महोत्सव किया था, उसे इन्द्र-ध्वजमह या शक्रध्वजमह कहा गया है।[2] जब इन्द्र प्रसन्न हुए तब उन्होंने इसे भरत-मुनि को प्रदान कर दिया जो नाट्यगृह में स्थापित किया गया। इसका उल्लेख जर्जर के नाम से भी है।[3] जब दानवों ने नाट्य-प्रयोग में विघ्न डालना प्रारम्भ किया तब इन्द्र ने उन्हें उस ध्वज से जर्जरित-देह कर किया। यह देख देवताओं ने इन्द्र से कहा कि आपका यह ध्वज 'जर्जर' नाम से विख्यात होगा और भविष्य में जो भी विघ्न नाट्य-प्रयोग के समय उपस्थित होंगे वे जर्जर को देखते ही जर्जरित अवस्था को प्राप्त होंगे। इन्द्र ने 'एवमस्तु' कहा और बोले, सचमुच यह जर्जर सभी प्रयोक्ता तथा नाट्य-अभिनेताओं का रक्षक होगा।

---

१. ग्वालियर के तोमर राजा तख्त या सिंहासन पर नहीं बैठते थे। उनकी मान्यता थी कि उनका सिंहासन दिल्ली में ही रह गया। आजकल भी कोई तोमर घर में तख्त का प्रयोग नहीं करता।

२. नाट्य शास्त्र, प्रथम अध्याय, श्लोक ५९।

३. पूर्वोक्त, प्रथम अध्याय, श्लोक ७०,७२,७३,७४,७५।

इसी प्रकार के काष्ठ के स्तम्भ का वर्णन हरिवंश पुराण में दिया गया है। यह स्तम्भ एक बालिश्त मोटी लकड़ी का बनाया जाता था। यह सुदृढ़ स्तम्भ रंगमंच के बीच में गाड़ दिया जाता था और उसके चारों ओर मण्डलाकार नृत्य होता था। ब्रह्मवैवर्त पुराण में यही स्तम्भ मणिमय बना दिया गया है। यह इन्द्रध्वज या जर्जर ध्वज का ही प्रतिरूप है।

यहाँ प्रसंग बरई के रासगृह या नाट्यगृह के बीच के प्रस्तर स्तम्भ का है। इसका स्वरूप इन्द्रध्वज अथवा जर्जरध्वज, दोनों में से कोई भी हो सकता है, दोनों में रूप-भेद नहीं है, दोनों ही ध्वज हैं। जब तक किसी समकालीन या निकट समकालीन साक्ष्य से कोई संकेत नहीं मिलता, तब तक पाँच सौ वर्ष पश्चात् यह कहना कठिन है कि कीर्तिसिंह के पुरोहित ने इसे दोनों में से किसके प्रयोजन का बतलाया होगा और किशोर मानसिंह ने इसे किस प्रयोजन का माना होगा। जब तक कोई साक्ष्य प्राप्त नहीं होता, यही मानकर चलना ठीक है कि यह इन्द्रध्वज या जर्जर ध्वज, दोनों में से कोई एक हो सकता है।

इस स्तम्भ के ऊपर किसी गोलाकार छल्ले के फ़ँसाने का खाँचा बना है। इसमें वह आधार फँसाया जाता था जिस पर विविध रंग की पताकाएँ लगाई जाती थीं। इस प्रकार यह ध्वज का प्रतीक हो जाता था, वह चाहे इन्द्रध्वज का हो या जर्जर ध्वज का।

विभिन्न दिशाओं के स्तम्भ—

अब देखना यह है कि चार झुकी हुई मीनारें तथा उसके बीच-बीच में चार मंचिकाएँ, नाट्य-शास्त्र की किसी परिकल्पना में आती है या नहीं ? नाट्यशास्त्र में एक स्थान पर विभिन्न दिशाओं की रक्षा के लिए देवताओं के स्थान-स्थापन का विधान किया गया है[1]। एक अन्य स्थान पर ईशान का ब्राह्मण स्तम्भ, आग्नेय की ओर क्षत्रिय स्तम्भ, नैऋत्य की दिशा में वैश्य स्तम्भ तथा वायव्य (पूर्वोत्तर) दिशा में शूद्र स्तम्भ स्थापित करने का विधान है[2]। एक अन्य स्थान पर विभिन्न दिशाओं के स्तम्भों को विविध देवताओं को अर्पित माना गया है[3]। पूर्व दिशा के स्तम्भ पर सनत्कुमार की स्थापना की जाए, दक्षिण के स्तम्भ पर दक्ष की तथा उत्तर की दिशा के स्तम्भ पर गणेश की स्थापना की जाए। इसमें पश्चिम दिशा सूनी रह गई है। बरई के रासमण्डल में पश्चिम की ओर नेपथ्य गृह है। वहाँ किसी रक्षक देवता की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि सबकी रक्षा मध्य में स्थापित इन्द्रदेव करते हैं[4]।

वास्तविकता तो यह है कि इन विवरणों से पूरे रूप में चार मीनारें तथा उनके

---

१. नाट्यशास्त्र, प्रथम अध्याय, श्लोक ८४-९४।
२. पूर्वोक्त द्वितीय अध्याय, श्लोक ५०-५४।
३. पूर्वोक्त तृतीय अध्याय, श्लोक ३२-३४।
४. पूर्वोक्त, प्रथम अध्याय, श्लोक ८४।

बीच की चार मण्डपिकाएँ नाट्यशास्त्र के किसी विभाजन या विवरण से मिलती हुई नहीं है। मीनारें और मण्डपिकाएँ आठ दिशाओं में अवश्य हैं। मण्डपिकाएँ ठीक उत्तर, दक्षिण, पूर्व और पश्चिम में स्थित हैं और चारों मीनारें ईशान, आग्नेय, नैऋत्य तथा वायव्य दिशाओं में हैं। इन्हें भले ही ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र स्तम्भ मान लिया जाए। ये चारों मीनारें केन्द्र के ध्वज की ओर पाँच अंश (डिग्री) झुकी हैं।

इनका धार्मिक प्रयोजन कुछ भी रहा हो, वास्तविक उपयोग यह ज्ञात होता है कि ऊँची मीनारों पर बड़े-बड़े नगाड़े रखे जाते थे तथा मंचिकाओं पर चार प्रमुख नायक मृदंग, मंजीर, वीणा आदि मधुर ध्वनि के वादकों के साथ बैठते होंगे।

रंगमंच के चारों ओर तथा उसके बाहरी प्रकोष्ठों के बीच के २५ फुट चौड़े गोलाकार स्थान पर मशाल आदि प्रकाश का साधन लिए हुए अनेक भृत्य तथा सैनिक रहते होंगे।

यह भी स्पष्ट है कि चारों ओर के एक-मंज़िले प्रकोष्ठों की छतों पर प्रेक्षकगण बैठते होंगे। वहीं नाट्य-शास्त्र के वर्णित प्रेक्षागार का समरूप है।

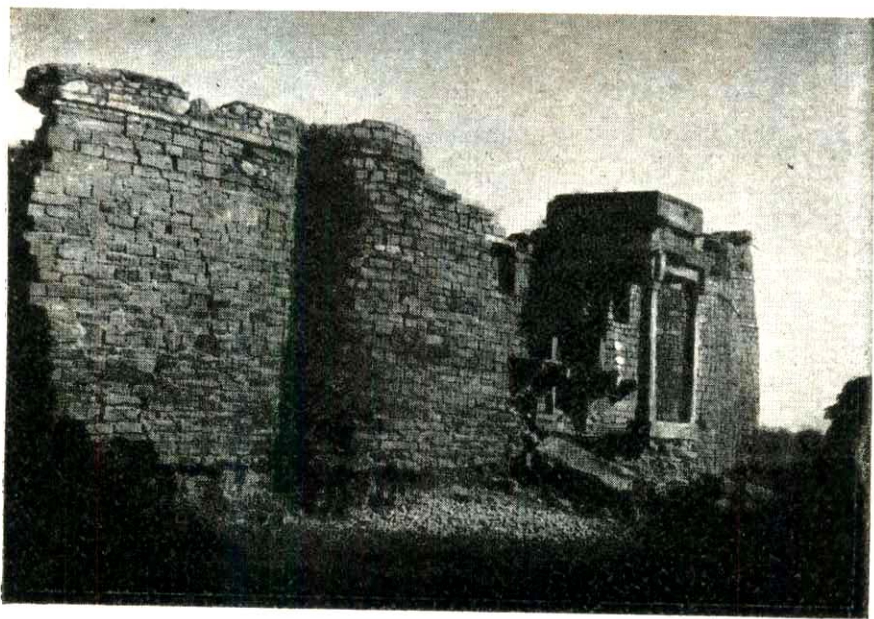
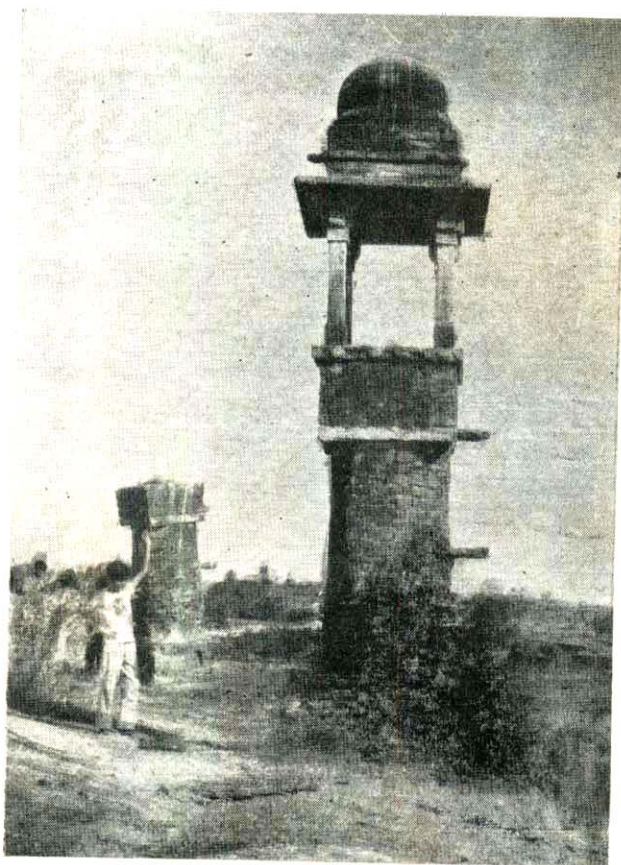
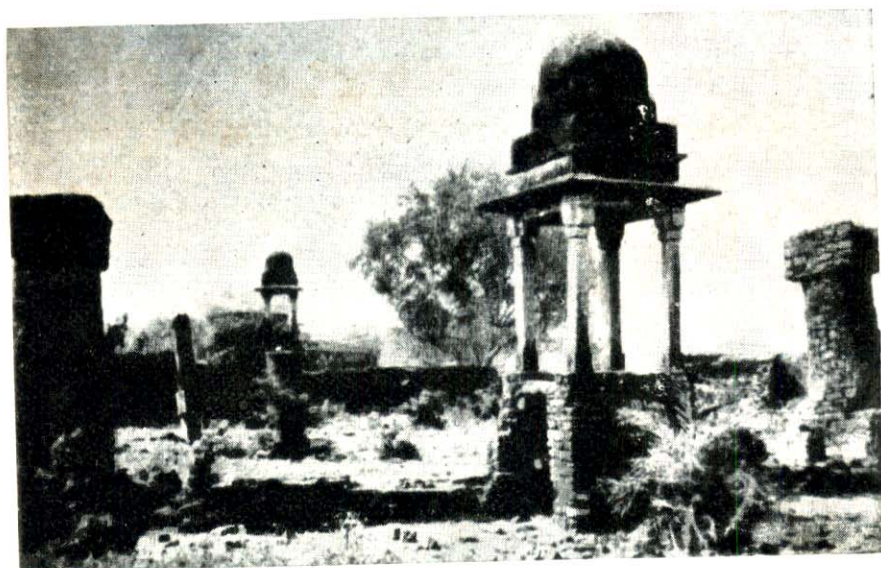
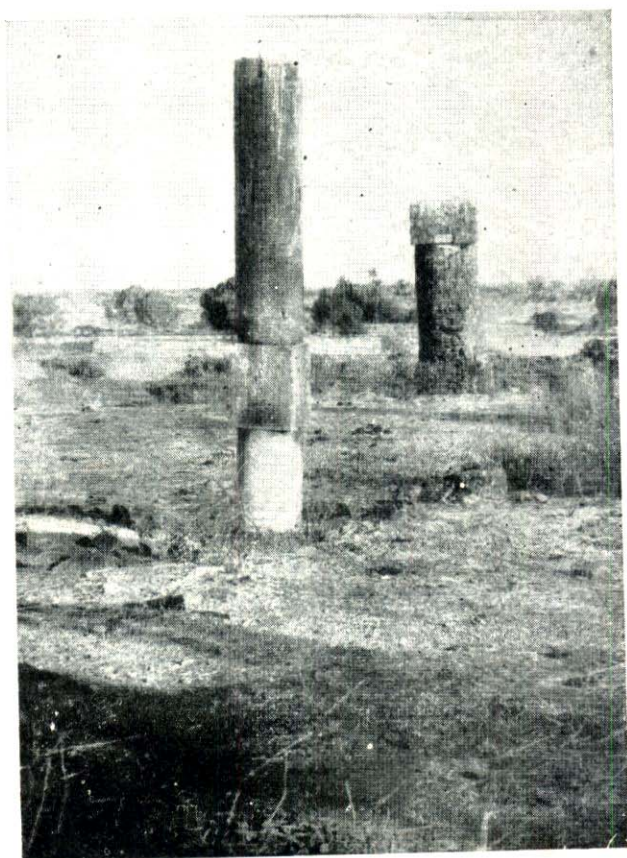
मध्यम विकृष्ट—

भरतमुनि द्वारा बताए गए विकृष्ट, चतुरस्र या त्र्यस्र में से बरई का रंगमंच कोई नहीं है। विकृष्ट आयताकार होता है। कुछ विद्वान् इसे वृत्ताकार भी बतलाते हैं, तथापि वृत्ताकार भरतोक्त नहीं है। यदि भरतेतर मत मान्य किए जाएँ तब बरई का रासगृह विकृष्ट होगा। नाप के अनुसार भी ये नाट्य-गृह तीन प्रकार के होते हैं जिन्हें ज्येष्ठ, मध्य तथा अवर कहा गया है। इनकी नापें विभिन्न हैं। ज्येष्ठ की एक भुजा १०८ हाथ की होती है, मध्य की ६४ हाथ तथा कनिष्ठ की ३२ हाथ की एक भुजा होती है। यदि विवेच्य रासगृह विकृष्ट है तब उसमें भुजा नहीं हो सकती वह वृत्ताकार है। उसका व्यास अवश्य ६४ हाथ (९६ फुट से अधिक) है। प्रकार बरई के रासमण्डल को "मध्य विकृष्ट" कहा जा सकता है। भरत-मुनि ने मध्यम आकार के नाट्यगृह को जिन कारणों से उपयोगी कहा है, वे अवश्य बरई के रास गृह में हैं। प्रेक्षक से कलाकारों की कम से कम दूरी २५ फुट है और अधिकतम १२५, इन्द्रध्वज से प्रेक्षक तक की दूरी लगभग ७५ फुट है। इतनी दूरी से पाठ्य और गीत भी सुना जा सकता है तथा नर्तकियों के हाव-भाव का भी अवलोकन किया जा सकता है।[२]

ध्वनि-नियन्त्रण—

नाट्यशास्त्र के अनुसार नाट्यगृह रचना एसी होनी चाहिए जो गम्भीर शब्दों को गुँजाने वाली हों अर्थात् उसमें उच्चरित शब्द की प्रतिध्वनि होती रहे तथा सभी

१. नाट्यशास्त्र, द्वितीय अध्याय, श्लोक ७ तथा ८।

२. यदि दृष्टि बुढ़ियायी न हो। बूढ़ों को घर हीं बैठ रहना उचित होगा।

मुख्य द्वार जो अब गिर गया है। दोनों ओर की मीनारों के ऊपर की गुमटियाँ गिर गई हैं।
Main entrance

5° झुकी एक मीनार, दूसरी गोमट गिर गया है।
Minaret tilting by 5°

मण्डपिका
Small platform with top

बीच का इन्द्रध्वज
Central Pillar

प्रकार के वाद्यों की ध्वनि का स्वरगत गाम्भीर्य बना रहे।[1] बरई के रास-मण्डल में ध्वनि की व्यवस्था इसी प्रकार की गई थी।

रंगमंच पर किए गए नृत्य और गान तथा मण्डपिकाओं के वाद्यों की ध्वनि की प्रतिध्वनि का अवरोध चारों ओर बने भवन करते होगें। सभी मीनारों पर रखे विशाल नगाड़ों का स्वर नाट्यगृह के बाहर अवश्य जाता होगा। उससे रंजकता में न्यूनता न आकर उसमें वृद्धि ही होती होगी। रंगमंच को उत्तर की ओर घेरे हुए विशाल सरोवर के जल का प्रशस्त तल निश्चय ही नाद को गाम्भीर्य प्रदान करता होगा। जलचरों का यदा-कदा किया कलरव सुसंवादी नेपथ्य संगीत के रूप में ही प्रस्तुत होता होगा।

यूनान में भी कुछ गोलाकार प्रेक्षागृहों के अवशेष मिलते हैं। उनका आकार बहुत विशाल होता है। प्रेक्षकों को बैठने के लिए भी चारों ओर ऊपर चढ़ते हुए सोपान बने हैं। उसके केवल गोलाकार होने तथा विना छत के होने की ही समता बरई के रासगृह में है, अन्य कोई समता नहीं है।

लोकधर्मी तथा शास्त्रधर्मी नाट्यगृहों का समन्वय—

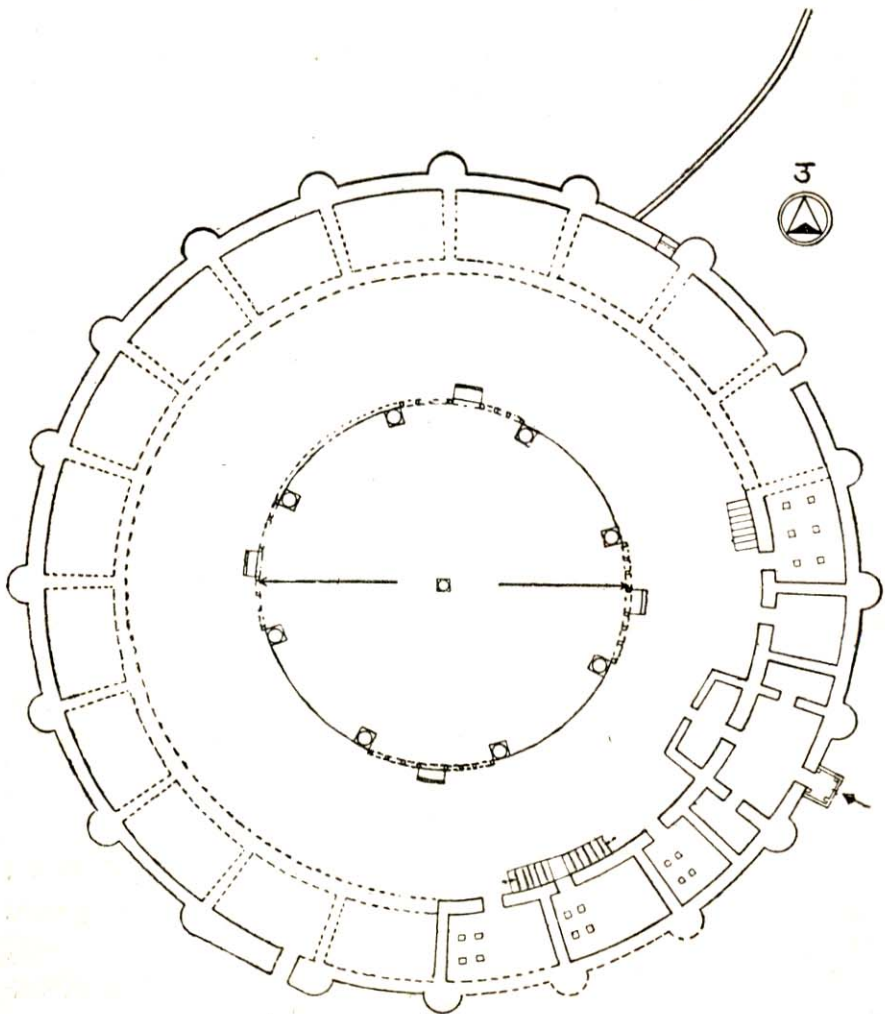
ज्ञात यह होता है उस समय के ग्वालियर के कारीगरों ने शास्त्रों में नाट्यगृहों के प्राप्त वर्णन में लोकमंच का स्वरूप मिलाकर बरई के रासगृह की रचना की है। यह कल्पना किशोर मानसिंह की हो या अन्य किसी की, अत्यन्त मौलिक है। आगे वृन्दा-वन आदि स्थानों के रासलीला रंगमंच गोल और बिना छत के ही मिलते हैं।

गूजरी महल और मानमंदिर—

सम्भवत: अपने पिता कल्याणमल के राज्यकाल में युवराज मानसिंह ने गूजरी महल नामक प्रासाद बनवाया था। उसकी विशाल छत के चारों ओर बरई के समान ही प्रकोष्ठ बने हैं। उसका उपयोग भी गीत-नृत्य क आयोजन के लिए होता होगा। गूजरी महल के उत्तर की ओर भूमितल के नीचे बहुत लम्बे-चौड़े प्रकोष्ठ बने हुए हैं। बीच में कृत्रिम सरोवर भी हैं। कुछ छोटे तथापि अलंकृत प्रकोष्ठ भी हैं जो नेपथ्य के लिए प्रयुक्त होते होंगे। फिर राजा होने के उपरान्त मानसिंह ने मानमन्दिर, जिसका मूल नाम चित्र-महल था, बनवाया। उसमें एक प्रकोष्ठ विलक्षण है। उसमें छत के पास चारों ओर कटावदार जालियों में मृदंग-वादक और नर्तक-नर्तकियाँ गतिशील दिखाई देते हैं। इन जालियों के पीछे रनिवास की महिलाएँ प्रेक्षण देखती होंगी। इन सबका विस्तृत विवरण देना यहाँ सम्भव नहीं है।

जो भी हो, मानसिंह तोमर ने उस मंण्डली-नृत्य का प्रवर्तन किया था जो आगे चल कर रास, लीलानुकरण अथवा महारास कहलाया। इस नृत्य-रूप की एक धारा ग्वालियर क्षेत्र के समोखन मिश्र ओड़छा ले गए। उनके पुत्र हरिराम व्यास ने इसे वहाँ प्रवर्तित किया, जिसमें किशोर युवराज मधुकरशाह कृष्ण का स्वरूप धारण कर रास-

१. नाट्यशास्त्र, द्वितीय अध्याय, श्लोक ८५-८६]।

नृत्य करते थे। ग्वालियर से रासलीला में निष्णात होकर राजस्थान से आए उद्धवजी भी ब्रज पहुँचे। अपनी भक्ति और ज्ञान का उन्हें बहुत अहंकार था, अतएव ब्रज में वे घमण्डीदास या घमण्डीदेव कहे, जाने लगे। 'राससर्वस्व" के अनुसार उद्धवजी को ग्वालियर में (कृष्ण के) मुकुट के दर्शन हुए। वे मथुरा में विष्णुस्वामी सम्प्रदाय के आचार्य का आशीर्वाद लेने पहुँचे और आचार्य जी की आज्ञा के अनुसार रासानुकरण का प्रचार करना प्रारम्भ किया। वे फिर स्वामी हरिदास जी के सम्पर्क में आए। इस प्रकार उद्धवजी, हरिराम व्यास, हितहरिवंश और स्वामी हरिदास जी ने ग्वालियर में प्रवर्तित तथा चैतन्य महाप्रभु के लीलानुकरण को मिलाकर अत्यन्त मंजुल रूप प्रदान किया। कालक्रम में यह समस्त भारत में नाना-रूपों में फैल गया।

मानसिंह तोमर का रासमण्डल (बरई)

THE DHRUPAD DANCE OF GWALIOR AND ITS STAGE

Dr. Hariharniwas Dwivedi

(Summary by the Editor)

Mansingh Tomar is an extra-ordinary figure in Indian history. He is well-known to have established the Dhrupad form in its purity, excellence and refinement. But it is not known that he also developed and established a dance-form accompanied by Dhrupad music. The author has dealt with this aspect of Dhrupad music on the basis of textual evidence combined with archaeological studies. The main source of textual evidence cited is Sahasaras which is a compilation of one thousand Dhrupad song-texts of Bakhshoo, a musician who collaborated with Mansingh Tomar in the refinement and establishment of the Dhrupad form. This compilation was made in Shah Jahan's court. He also quotes from Veda, who is said to have been patronised by Shah Shivaji, father of Chatrapati Shivaji, as cited by Dr. Subhadra Chaudhary on the evidence of R. K. Kavi in the Bharatakosha. Another article appearing in this issue on Bhāvabhaṭṭa's texts, however, gives the information that the portion cited by R. K. Kavi in the name of Veda actually comes from an unpublished text of Bhāvabhaṭṭa.

The archaeological evidence cited by the author relates to the remains of a huge auditorium (Raṅgamaṇḍala) found in Barai village, situated at 1½ Kms. on a road bifurcating from the Agra-Bombay Highway at 27 Km. south-west of Gwalior.

Capt. Luard has mentioned this monument as 'Rāsalılāgṛha' in the Gazetteer of Gwalior state published in 1909. The same description has been repeated by Krishnan in the Gazetteer of 1961. This important monument has been brought under the Protective Monuments Act very recently, after persistent efforts on the part of our author. But by now immense damage has been wrought on this structure, the neighbouring villagers have removed stones from the outer wall, for demarking boundaries of fields, the plaster of the floor of the stage has been removed for use in kilns made for boiling sugarcane juice and copper pots of the huge drums that were still forming part of the remains, have been melted for money. Hence what remains is a pathetic skeletone of what was a grand complex of several big and small architectural units. There used to be a beautiful lake on one side of the complex, that had been built with a dam between two hills, in 1472. This lake has been described by Khadgarai

in his Gopachal Akhyan, edited and published by the present author. The poet has described it as being full of water lilies and innumerable birds; hunting was strictly prohibited. Now this lake has dried up and the land is used for farming.

The circumference of the outer circle of this Rāsagṛha is 256 ft., which is divided into 20 sections; there was minaret at the outer end of each section, 20 ft. in height. Almost all of them are dilapidated now. Each minaret had an umbrella-type top structure(Gumti) on top which was 9ft. in height, thus the total height of the minaret being about 30 ft. The stage is also circular, with a circumference of 96 ft. The floor is plastered with specially treated lime and is smooth and transparent like glass. It is all finished; just a few pieces survive as specimen. There is a 9 ft. high pillar in the centre of the stage, carved out of one piece. This could be equated with Indradhvaja or Jarjara-stambha. The author has tried to identify different units of this structure with the description of Prekṣāgṛha in Nāṭyaśāstra. There are four minarets in four directions of the stage; they are tilting towards the centre of the stage by 5°. There are four small platforms 4 ft. in height, each one coming in between two of the four minerets mentioned above. The author has conjectured that the four minarets could have been used for drunmers. The four small platforms conld have been for playing of wind and stringed instruments and cymbals. The audience must have been seated on the terraces of the various halls that were constructed in the outer circle. The maximum distance between the audience and the performers is 125 ft. and the minimum is 25 ft.

The author says that just as Raja Mansingh Tomar had developed a dance form combining the Desi (Deśī) and Sudha (Śuddha), similarly his architects must have designed this auditorium, combining the Shastraic details and the regional architectural forms. The circular shape of the auditorium has been interpreted by the author as being indicative of the ciricular movements (Bhramarī) the dance form established by Mansingh Tomar,

भावभट्ट के ग्रन्थ और उनमें ध्रुवपद

श्री आदिनाथ उपाध्याय

उत्तर मध्यकाल के प्रसिद्ध वाग्गेयकार एवं संगीतशास्त्री भावभट्ट से संगीत जगत् को प्रथम प्ररिचय कराने का श्रेय पंडित भातखण्डे को है। भातखण्डे द्वारा संगीत-विषयक अनेक प्रसंगों में भावभट्ट को जिस रूप में उद्धृत किया गया है, उससे पता चलता है कि मध्ययुगीन संगीतचिन्तकों में भावभट्ट का अत्यन्त विशिष्ट स्थान है।[1] भावभट्ट के परवर्ती, सवाई प्रतापसिंह तथा आधुनिक काल में आचार्य बृहस्पति, ठाकुर जयदेव सिंह, के० वासुदेव शास्त्री एवं डा० प्रेमलता शर्मा प्रभृति अनेक विद्वानों द्वारा भी भावभट्ट को जिस रूप में प्रस्तुत किया गया है, उसे देखते हुए तथा भावभट्ट द्वारा रचित प्रबन्ध आदि के अवलोकन से भी बहुत कुछ इसी तथ्य की पुष्टि होती है। संगीत रत्नाकर से भी कई गुना बड़े तथा विषयवस्तु की दृष्टि से भी अत्यन्त महत्वपूर्ण, भावभट्ट के ग्रन्थों में लक्ष्यलक्षण-मूलक अनेक विषयों का निरूपण किया गया है और उन्हीं मे से एक महत्वपूर्ण विषय है—"ध्रुवपद"।

ग्रन्थकार ने प्राचीन व तत्कालीन अनेक संज्ञाओं—एला, झोंबड़, कृति तिल्लाना के साथ-साथ ध्रुवपद का "प्रबन्ध" में ग्रहण करते हुये और "ध्रुवपद" का लक्षण तथा विभिन्न रागों के अन्तर्गत ध्रुवपद रचनाओं के अनेक उदाहरण देते हुए "ध्रुवपद" को सर्वांगीण रूप से प्रस्तुत किया है।

ग्रन्थकार का संक्षिप्त जीवन-परिचय—

जहाँ तक भावभट्ट के जीवन-काल का प्रश्न है, तद्विषयक तथ्यों के अभाव में ठीक-ठीक तो कुछ नहीं कहा जा सकता, किन्तु कुछ अन्तः एवं बाह्य साक्ष्यों के आधार पर यह बात पूर्ण रूप से प्रमाणित हो चुकी है कि भावभट्ट के आश्रयदाता बीकानेर नरेश महाराजा अनूपसिंह थे।[2] अनूपसिंह का शासनकाल ई० सन् १६६८ से ई० सन्

---

१. (अ) Bhawabhatta appears to have been a good-Sanskrit scholar and also a well-known musician.

(ए शार्ट हि० स०—पृ० ३०)

(ब) द्रष्टव्य—ए काम्प० स्टडी The works of Bhavabhatta. पृ०—६९

(स) द्रष्टव्य—भात० स्मृति०, पृ०—४१३ तथा ४६४।

२. द्रष्टव्य (अ) अनूप सं० वि० प्रकाशित ग्रन्थ, पृ० ९।

(ब) भावभट्ट के ग्रन्थों की पुष्पिकाएँ।

(स) बीका० इति, पृ० २८५।

१७०९ का निश्चित होता है।[1] कुछ ऐसे भी संकेत मिले हैं जिनसे इस तथ्य की पुष्टि होती है कि बीकानेर दरबार में भावभट्ट का पदार्पण अनूपसिंह के शासन में आने के साथ-साथ ही हो चुका था।[2] इस आधार पर भावभट्ट के ग्रन्थों का रचनाकाल लगभग वही, अर्थात् ई० सन् १६६८ से ई० सन् १७०९ के बीच का निश्चित होता है।

इतिहास पर दृष्टिपात करने से पता चलता है कि लगभग यही समय दिल्ली के सम्राट औरंगजेब का भी था। (शासनकाल-ई० सन् १६५८ से ई० सन् १७०७)।[3] नवीनतम अनुसंधानों से पता चलता है कि औरंगजेब को संगीत के वाद्यपक्ष से प्रेम था और वह एक निष्णात वीणावादक भी था[4], किन्तु कुछ ऐसे विरोधी तथ्य भी प्रकाश में आये हैं जिनसे यह सिद्ध होता है कि कुल मिलाकर संगीत के प्रति उनका दृष्टिकोण अरुचिपूर्ण ही था।[5] सम्भवत: संगीत के प्रति उसके नकारात्मक दृष्टिकोण के कारण ही भावभट्ट के पिता जनार्दन भट्ट (जगन्नाथ कविराय), जो कि शाहजहां दरबार के जाने-माने, सम्मानित, महान् संगीतज्ञ थे, को दिल्ली दरबार छोड़कर राजस्थान जाना पड़ा हो।[6]

आगे भावभट्ट ने अपने ग्रन्थ अनूप सं० वि० में "स्वात्मभावप्रकाश" तथा ग्रन्थाध्यायों के अन्त में दी हुई पुष्पिकाओं के माध्यम से जो स्वात्मपरिचय दिया है, उसी का सारांश यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

---

१. द्रष्टव्य (अ) ए काम्प० स्टडी, पृ०—६९।
   (ब) बीका० इति० पृ० २५४ तथा पृ० २७३।
   (स) अनूप संस्कृत लाइब्रेरी के मुख्य द्वार का अभिलेख।
२. शृं० यु० सं०, पृ० १९।
३. हि० इण्डिया, पृ० १८२।
४. In fact Aurangzeb was an accomplished Veen-player.
   —मेडि० इण्डिया, पृ० २०६
५. (अ) ध्रु० विकास, पृ० १३६।
   (ब) इण्डि० म्यु० पर्स, पृ० १८९।
६. (अ) जनार्दन भट्ट अथवा जगन्नाथ कविराय के लिये भातखण्डे के विचार ए काम्प० स्टडी, पृ० ६९ और
   (ब) फकीरउल्लाह के विचार—
   जगन्नाथ कविराय की उपाधि वाला—
   तानसेन के बाद इसके समान रचने वाला कोई नहीं हुआ, ये जो ध्रुवपद लिखते थे, मियां तानसेन को सुनाते थे। तानसेन उसे बहुत पसन्द करते थे और कहते थे कि यदि आयु ने इनका साथ दिया तो मेरे बाद गीत रचना में इन्हीं का स्थान होगा। १०० (सौ) वर्ष की आयु में इनका देहान्त हुआ।
   —मा० माकु०, पृ०—१३५

भावभट्ट का गोत्र कृष्णात्रि था। पिता का नाम जनार्दन भट्ट (जगन्नाथभट्ट कविराय), माता का नाम स्वप्नभवा तथा पितामह का नाम तानभट्ट (तानप्पा,—तानप्पाचार्य) था। उनका निवासस्थान आभीरदेशान्तर्गत धौलपुर था। आश्रयदाता का नाम अनूपसिंह था, जो कर्णसिंह के पुत्र थे। भावभट्ट को शाहसुजा द्वारा संगीतराय तथा घनश्याम द्वारा अनुष्टुप्चक्रवर्ती की उपाधि प्राप्त हुई थी।[1]

भावभट्ट के साथ जुड़ी हुई "भट्ट" पदवी पर विचार करने से पता चलता है कि ये दाक्षिणात्य ब्राह्मण थे और सम्भवतः आंध्रप्रदेशीय थे। पण्डित भातखण्डे तथा आचार्य बृहस्पति ने भी भावभट्ट के दाक्षिणात्य होने की ही सम्भावना व्यक्त की है।[2] साथ ही डा० हेमभटनागर तथा शान्तिगोवर्धन ने भी भिन्न-भिन्न प्रसंगों में भावभट्ट का दाक्षिणात्य होना ही स्वीकार किया है।[3] भावभट्ट द्वारा आंध्रभाषा में लिखे हुए ग्रन्थ, संगीत-रत्नाकर—की आंध्रभाषा टीका तथा ग्रन्थों में ध्रुवपद के स्थान पर उसमें तद्धित प्रत्यय लगाकर "ध्रौवपद" अथवा "ध्रौपद" संज्ञा के प्रयोग से भी उनके दाक्षिणात्य होने की सम्भावना को ही बल मिलता है। महाभाष्यकार का कथन है—'तद्धितप्रिया दाक्षिणात्याः'। इसके अतिरिक्त भावभट्ट द्वारा ग्रन्थ-निरूपण में दक्षिण का आधार तथा ग्रन्थों के अन्दर प्रयुक्त "कृति" व "तिल्लाना" आदि दक्षिणी संज्ञाओं को देखकर भी बहुत कुछ उनका दाक्षिणात्य होना ही सिद्ध होता है।[4] इन सभी तथ्यों को दृष्टिगत रखते हुए तथा आन्ध्रभाषा के प्रति भावभट्ट के लगाव को देखते हुए निष्कर्ष यही निकलता है कि भावभट्ट मूलतः आन्ध्रप्रदेश (तैलंगाना प्रदेश) से सम्बन्धित भट्ट अर्थात्—तैलंग भट्ट थे।

भावभट्ट के ग्रन्थ

भावभट्ट के ग्रन्थों की नामावली के विषय में कुछ भ्रम है और वह एक विस्तृत विवेचना का विषय है। विस्तार-भय से इस लघु लेख में तद्विषयक समूचे विवेचन को प्रस्तुत करना तो उचित नहीं होगा, किन्तु उसका जो अंश प्रत्यक्ष रूप में 'ध्रुवपद' के साथ जुड़ा है उस पर विचार करना अत्यन्त प्रासंगिक होगा। इसी दृष्टि से आगे भावभट्ट के ग्रन्थों की नामावली तथा उनके उपलब्ध स्वरूप का विवरण देते हुये उसमें से मात्र "ध्रुवपद" से प्रत्यक्ष रूप से जुड़े ग्रन्थों को ग्रहण करते हुये तत्सम्बन्धित भ्रामक स्थलों का संक्षिप्त विवेचन किया जायेगा।

अन्यान्य स्रोतों के माध्यम से प्राप्त सामग्री की छानबीन तथा लंबे अनुसन्धान के पश्चात् भावभट्ट के ग्रन्थों की नामावली का प्रारूप इस प्रकार बनता है।

---

१. द्रष्टव्य, अनूप सं० वि० प्रकाशित ग्रन्थ, पृ० ९।

२. (अ) ए शार्ट हि० सं०, पृ०, ३१ तथा ३२।
   (ब) सं० चिंता०, पृ० ४४१।

३. (अ) शृं० यु० सं० पृ० १९।
   (ब) सं० शा० व०, पृ० १८८।

४. द्रष्टव्य– अ) "कृति" के लिये अनूप सं० वि०, रागाध्याय, पाण्डु—३३६७, पृ० ३७।
   (ब) "तिल्लाना" के लिये अनूप सं० र०, रागाध्याय, पाण्डु–३३५६ पृ० ५४।

अन्यान्य स्त्रोतों[1] के आधार पर प्राप्त ग्रन्थों की परीक्षणीय Tentative नामावली :

अनेक स्त्रोतों से संकलन के आधार पर तैयार की गयी ग्रन्थों की एक परीक्षणीय नामावली के अंतर्गत भावभट्ट के सत्रह ग्रन्थ आते हैं, जो इस प्रकार हैं—

१. अनूपसंगीत विलास, २. अनूप संगीत-रत्नाकर, ३. संगीत अनूपांकुश, ४. अनूप रागसागर, ५. अनूप संगीत वर्तमान, ६. अनूपोपदेश, ७. अनूप रागमाला, ८. कुतपाध्याय, ९. गमक मंजरी टीका, १०. गीतलक्षण, ११. नष्टोद्दिष्ट प्रबोधक-ध्रौपद टीका, १२. भावमंजरी, १३. मुरली प्रकाश, १४. राग-विवेक, १५. संगीत-रत्नाकर की आन्ध्रभाषा टीका, १६. स्वरलक्षण, १७. हृदय-प्रकाश।

छानबीन के पश्चात् ग्रन्थों को सुनिश्चित नामावली

उपर्युक्त नामावली से संदिग्ध ग्रन्थों का निराकरण करने के पश्चात् भावभट्ट के कुल १४ ग्रन्थ सुनिश्चित होते हैं, जो निम्नलिखित हैं :—

१. अनूप संगीत विलास, २. अनूप संगीत-रत्नाकर, ३. संगीत अनूपांकुश, ४. अनूप राग-सागर, ५. अनूप संगीत वर्तमान, ६. अनूप रागमाला, ७. कुतपाध्याय, ८. गमक मंजरी टीका, ९. गीत-लक्षण, १०. नष्टोद्विष्ट प्रबोधक धौवपद टीका, ११. मुरली प्रकाश, १२. राग-विवेक, १३. संगीतरत्नाकर की आन्ध्रभाषा टीका, १४. स्वर-लक्षण।

उपर्युक्त इन ग्रन्थों में से ४ ऐसे ग्रन्थ हैं जो अब तक उपलब्ध नहीं हो सके हैं और वे हैं :—

अनूप रागमाला, मुरली प्रकाश, राग विवेक तथा संगीत रत्नाकर की आन्ध्र-भाषा टीका शेष दस ग्रन्थ किसी न किसी रूप में उपलब्ध हैं।

ग्रन्थों का उपलब्ध स्वरूप व प्राप्ति-स्थल

भावभट्ट के ग्रन्थों की मूल पाण्डुलिपियों का सबसे बड़ा केन्द्र बीकानेर राज्य का पुस्तकालय है जो "अनूप संस्कृत लाइब्रेरी" के नाम से प्रसिद्ध है। इस पुस्तकालय में भावभट्ट के उपर्युक्त सभी दस ग्रन्थों की पाण्डुलिपियाँ सुरक्षित हैं। यह भी एक संयोग ही है कि प्राचीनतम पाण्डुलिपियों के इस विशाल पुस्तकागार की स्थापना भावभट्ट के आश्रयदाता महाराजा अनूपसिंह द्वारा ही हुई है। इस पुस्तकालय के अतिरिक्त कुछ अन्य स्थानों पर भी भावभट्ट के दो-तीन ग्रन्थों की पाण्डुलिपियाँ उपलब्ध हैं। वे हैं—महाराज सवाई मानसिंह द्वितीय संग्रहालय, जयपुर, भारत कला भवन पुस्तकालय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय तथा काश्मीर राज्य पुस्तकालय, काश्मीर।

प्रकाशन के रूप में—वैसे तो स्वर्गीय भातखण्डे के सहयोगियों, दत्तात्रेय केशव जोशी तथा सीताराम सुकथनकर द्वारा भावभट्ट के तीन ग्रन्थों—अनूप-संगीत-विलास,

---

१. यह परीक्षणीय नामावली ए काम्प स्टडी, संशास्त्र, इण्डि० म्यु० पर्स०, बीका इति० आदि ग्रन्थों में दी हुई भावभट्ट के पदों की नामावली के आधार पर तैयार को गयी है।

अनूप-संगीत-रत्नाकर तथा संगीत-अनूपांकुश का प्रकाशन किया जा चुका है, किन्तु यह प्रकाशन अत्यन्त आंशिक रूप से हुआ है[1]। पाण्डुलिपियों के अवलोकन के पश्चात् यह पाया गया कि भावभट्ट के ये तीनों ही ग्रन्थ सप्ताध्यायी की योजना पर लिखे गये हैं और आकार में संगीत-रत्नाकर से कई गुना बड़े हैं। किन्तु प्रकाशन में केवल उनके दो ही अध्यायों को ग्रहण किया गया है—स्वराध्याय व रागाध्याय और वह भी अधूरा है यहाँ तक कि ध्रुवपद के पदों के उदाहरण भी छोड़ दिये गये हैं।

ग्रन्थों की रूपरेखा एवं भाषाशैली :

उपलब्ध तीन ग्रन्थ अनूप संगीत विलास, अनूप संगीत-रत्नाकर तथा संगीत अनुपांकुश संगीत रत्नाकर की योजना पर लिखे गये हैं। इन तीनों ग्रन्थों में रूपरेखा की दृष्टि से साम्य होते हुये भी विषय-सामग्री में अपनी मौलिकता है। इसके अतिरिक्त अन्य ग्रन्थ अपने नाम के अनुरूप ही विषय-योजना पर लिखे गये हैं। ग्रन्थों की भाषा प्रायः संस्कृत है और विषय-वर्णन मुख्य रूप से अनुष्टुप् छन्द में किया गया है। रागों के लक्षण देते हुये ध्रुवपदादि के उदाहरणों के अन्तर्गत भाषा (हिन्दी) का भी प्रयोग किया गया है। साथ ही तदनुकूल छन्दोयोजन जैसे—सवैया, घनाक्षरी आदि का ग्रहण कर लिया गया है। प्राचीन परम्परा से जुड़े रहने पर भी ग्रन्थकार द्वारा लक्ष्यगत अनेक विषयों को ग्रहण करते हुये ध्रुवपद के लक्षण व उदाहरण तथा राग-वर्गीकरण की मौलिक पद्धति के सहित लक्ष्यगत संगीत-विषयक अनेक रहस्यों का उद्घाटन भी किया गया है।

भावभट्ट के ध्रुवपद-विषयक ग्रन्थ

भावभट्ट के ग्रन्थों में ध्रुवपद-सम्बन्धी चर्चा मुख्य रूप से दो रूपों में हुई है :—

१. ध्रुवपद के लक्षण के रूप में।
२. रागों के निरूपण के साथ जुड़े हुये ध्रुवपद के उदाहरण के रूप में।

ध्रुवपद के लक्षणों से सम्बन्धित ग्रन्थ-नामावली :

१. अनूप संगीत-रत्नाकर-स्वराध्याय,
२. संगीत अनूपांकुश-नृत्याध्याय (भावमंजरी),
३. नष्टोद्दिष्ट—प्रबोधक ध्रौवपद टीका।

ध्रुवपद के उदाहरणों से सम्बन्धित ग्रन्थ-नामावली :

१. अनूप संगीत विलास-रागाध्याय,
२. अनूप संगीत रत्नाकर-रागाध्याय।

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है, ध्रुवपद से सम्बन्धित इन ग्रन्थों में कुछ

---

१. द्रष्टव्य—अनूप सं० विलास, अनूप संगीत रत्नाकर, अनूपसंगीतांकुश (मुखपृष्ठ पर अनूप-संगीतांकुश संज्ञा मिलती है, किन्तु पुष्पिका में संगीत-अनूपांकुश संज्ञा है) ग्रन्थों की प्रकाशित प्रतियाँ, संपादक-दत्तात्रेय केशव जोशी, प्रकाशक-सीताराम सुकथनकर, प्रकाशन का सन् क्रमशः १९२१, १९१९, १९१९।

ऐसे भी हैं, जिनकी संज्ञा आदि के सम्बन्ध में कुछ भ्रांतियाँ हैं, आगे इसी पर विचार किया जायेगा। वे ग्रन्थ हैं—संगीत अनूपांकुश, नृत्याध्याय (भावमंजरी) की पाण्डु-लिपि तथा प्रकाशित ग्रन्थों (अनूप संगीत-विलास आदि) की सामग्री।

संगीत अनूपांकुश नृत्याध्याय (भावमंजरी)

"भावमंजरी" की भ्रामक संज्ञा से यह ग्रन्थ (ग्रन्थ संख्या-३४१८ से) बीकानेर पुस्तकालय में सुरक्षित है। छानबीन से पता चला है कि यह अनूपांकुश ग्रन्थ का नृत्या-ध्याय है। ऐसा प्रतीत होता है कि "क्रियते भावमंजरी"[1] से नृत्य के इस अध्याय का आरम्भ होने तथा इसका अन्तिम अंश खण्डित होने के परिणाम-स्वरूप पुष्पिका के अभाव में, ग्रन्थ अथवा ग्रन्थाध्याय का ठीक-ठीक अभिज्ञान न हो सकने के कारण, भ्रम से अनूपांकुश के इस नृत्याध्याय को स्वतंत्र रूप से "भावमंजरी" नाम का ग्रन्थ समझ लिया गया है। वस्तुतः "भावमंजरी" भावभट्ट द्वारा प्रयुक्त नृत्याध्याय की एक वैकल्पिक संज्ञा है। "भावमंजरी" के ही सदृश भावभट्ट के द्वारा उनके ग्रन्थों में एक और रोचक संज्ञा "रागालापन-मंजरी" का प्रयोग अनूप संगीत-रत्नाकर तथा संगीत-अनूपांकुश के रागाध्यायों के लिये भी किया गया है। यथा—"तन्यते भावभट्टेन रागालापन (रागालपन) मंजरी" (द्र० अनूप संगीत-रत्नाकर तथा संगीत-अनूपांकुश के रागाध्यायों के प्रथम श्लोक)। किन्तु चूंकि इन अध्यायों की पुष्पिकायें अखण्डित हैं, इसलिये वहाँ "रागालापन (रागालपन) मंजरी" की वैकल्पिक संज्ञा से किसी प्रकार का भ्रम नहीं होता, साफ पता लग जाता है कि यह अमुक ग्रन्थ का रागाध्याय ही है। साथ ही "भावमंजरी" का समूचा पाठ जयपुर पुस्तकालय में प्राप्त अनूपांकुश ग्रन्थ के "नृत्याध्याय" की प्रति से मिलता है। इसके अतिरिक्त अनेक प्रेक्षणीय पहलुओं पर विचार करने पर भी निष्कर्ष यही निकलता है कि "भावमंजरी" नाम का कोई स्वतन्त्र ग्रन्थ नहीं, अपितु अनूपांकुश का नृत्याध्याय ही है जो भ्रम से "भावमंजरी" की संज्ञा को प्राप्त हो गया है।

"भावमंजरी" के स्थान पर इसका नाम कुछ इस प्रकार होना चाहिये था—"संगीत अनुपांकुश का नृत्याध्याय" अथवा "संगीत अनूपांकुश का नृत्याध्याय, भाव-मञ्जरी"। उल्लेखनीय है कि इस रहस्योद्घाटन के पश्चात् एक साथ दो समस्याओं का निराकरण हो जाता है। एक तो यह कि भावभट्ट के ग्रन्थों की नामावली से एक अतिरिक्त ग्रन्थ-संज्ञा का निरसन हो जाता है और दूसरे बीकानेर पुस्तकालय के अनूपांकुश ग्रन्थ के अन्तर्गत नृत्य के एक अध्याय के भ्रामक अभाव में भावभट्ट के ग्रन्थों की नामावली से एक अनावश्यक किंवा कृत्रिम अधूरेपन की समाप्ति भी हो जाती है।[2]

---

१. द्रष्टव्य–अनूपांकुश नृत्याध्याय (भावमंजरी), ग्रन्थ संख्या ३४१८, अनूप संस्कृत लाइ-ब्रेरी, का प्रथम श्लोक।

२. अनूपांकुश के "नृत्याध्याय" वाली प्रति के मुखपृष्ठ पर "भावमंजरी" लिखा होने से ऐसा प्रतीत होता था कि अनूप संस्कृत लाइब्रेरी में अनूपांकुश का नृत्याध्याय है ही नहीं। अब यह भ्रम स्वतः समाप्त हो गया है।

ग्रन्थों के प्रकाशित स्वरूप की भ्रामकता—

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, भावभट्ट के तीनों ग्रन्थ–अनूप संगीत विलास, अनूप संगीतरत्नाकर तथा संगीत अनूपांकुश का प्रकाशन हो चुका है, किन्तु प्रकाशन में इन तीनों ही ग्रन्थों के केवल स्वर व रागाध्यायों का ही ग्रहण किया गया है। (प्रकाशन सम्बन्धी विवरण के लिए द्रष्टव्य टिप्पणी—संख्या १४) इस प्रकाशन से दो प्रकार के भ्रम पैदा हुए हैं—एक तो यह कि इन तीन ही ग्रन्थों को भावभट्ट का सम्पूर्ण साहित्य मान लिया गया है। सम्पादक द्वारा भी किसी स्थल पर यह उल्लेख नहीं किया गया है कि भावभट्ट के कुछ अन्य ग्रंथ भी हैं। दूसरे अध्यायों के ग्रहण में भी यह उल्लेख नहीं किया गया है कि ये ग्रन्थ सप्ताध्यायी की योजना पर लिखे हुए हैं। साथ ही यह भी निर्देश नहीं हुआ है कि किसी कारणवश प्रकाशन इसके केवल दो ही अध्यायों का किया जा सका है। "अनूप संगीत विलास, अनूप संगीत-रत्नाकर व अनूपांकुश के स्वर व राग अध्याय" ग्रन्थों की ऐसी संज्ञा दे दी गयी होती तो भी यह भ्रम न होता।

ध्रुवपद-सम्बन्धी पाण्डुलिपियों का विवरण—

इस उपशीर्षक के अन्तर्गत यह स्पष्ट किया जायेगा कि ध्रुवपद की चर्चा जिन-जिन ग्रन्थों में हुई है, पुस्तकालय में उनकी सन्दर्भ-संख्या आदि क्या है? यहाँ उल्लेखनीय है कि बीकानेर पुस्तकालय भावभट्ट के ग्रन्थों की मूल पाण्डुलिपियों का एक महत्वपूर्ण केन्द्र है। इसलिए विषय-निरुपण के लिये यहाँ मुख्य रूप से उसी सामग्री को आधार माना गया है। बीकानेर पुस्तकालय में भावभट्ट के कुछ ग्रन्थों की एक से अधिक प्रतियाँ भी हैं और उनकी सन्दर्भ-संख्या भी भिन्न-भिन्न है। इसी प्रसंग में उसका भी स्पष्टीकरण यथास्थान किया जायेगा। बीकानेर पुस्तकालय में प्राप्त संगीत-अनूपांकुश-नृत्याध्याय के लिये जयपुर की प्रति से भी सहायता ली गयी है, यहाँ उसका भी विवरण दिया जायेगा।

ध्रुवपद-लक्षण से सम्बन्धित ग्रन्थ-विवरण—

ग्रन्थ का नाम	पुस्तकालय सन्दर्भ-संख्या	पुस्तकालय का नाम
अनूप सं० र०-स्वाराध्याय	३३४६ ३३५५	बीकानेर पुस्तकालय
संगीत अनूपांकुश-नृत्याध्याय (भावमंजरी)	३४१८	"
संगीत अनूपांकुश नृत्याध्याय	७५६४-६५	जयपुर पुस्तकालय
नष्टोद्दिष्ट प्रबोधक ध्रौवपद-टीका	३४१३	बीकानेर पुस्तकालय

ध्रुवपद के उदाहरणों से सम्बन्धित ग्रन्थ-विवरण—

ग्रन्थ का नाम	पुस्तकालय सन्दर्भ-संख्या	पुस्तकालय का नाम
अनूप सं० वि० रागाध्याय	३३६७	बीकानेर पुस्तकालय
	३३४७	"
	३३८३	"

अनूप सं० र० रागाध्याय	३३४७	बीकानेर पुस्तकालय
	३३५६	,,

भावभट्ट के व्यक्तित्व-कृतित्व एवं उनके ग्रन्थों और विशेष रूप से ध्रुवपद से जुड़े ग्रन्थों से परिचय प्राप्त कर लेने के बाद अब उनके ग्रन्थों में दिये हुए ध्रुवपद-लक्षण तथा उसके पश्चात् ध्रुवपद के उदाहरणों पर प्रकाश डाला जायेगा।

ग्रन्थों में ध्रुवपद-लक्षण—

भावभट्ट के ग्रन्थों में ध्रुवपद-लक्षण का विवरण देने के पूर्व उनके द्वारा ध्रुवपद-लक्षण किन परिस्थितियों में दिया गया है, इस पर विचार करना क्रमप्राप्त होगा।

यह वह समय था जब भारतीय संगीत और विशेष रूप से उत्तर भारत का संगीत मुगलकालीन प्रभाव के कारण प्राचीन सिद्धान्तों से दूर होता जा रहा था। इस दूरी को बढ़ाने में रीतिकालीन चामत्कारिक प्रवृत्तियों की भूमिका भी कम नहीं थी। सम्भवतः इन्हीं प्रवृत्तियों के कारण एक ओर तो राग-रागिनियों को स्त्री-पुरुष तथा उनके पुत्रवधू आदि रूपों में प्रस्तुत किया गया, वहीं दूसरी ओर संगीत की अन्यान्य शैलियों, ख्याल आदि का भी जन्म हुआ।[1] इसमें सन्देह नहीं कि नवीन विधाओं और विशेष रूप से "ख्याल" ने संगीत को समृद्ध करने का भी कार्य किया, किन्तु साथ ही इसकी लोकप्रियता इतनी हो गयी कि दरबारी कलावन्त उनका निःसंकोच प्रयोग करने लगे। फलस्वरूप तत्कालीन लक्ष्य में प्रचलित तथा अन्यान्य विधाओं में सर्वाधिक प्राचीन होने पर भी लक्षण अर्थात् इसका कोई निश्चित प्रामाणिक स्वरूप न होने से, अत्यन्त सरस व सशक्त ध्रुवपद-गायकी का वैशिष्ट्य तथा उसकी पहचान खतरे मे पड़ती जा रही थी। जैसा कि हम जानते है ध्रुवपद के आविष्कार का श्रेय ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर को है, जिनका राज्यकाल ई० सन् १४८६ से ई० सन् १५१६ था (सं० चिता०-पृष्ठ–३२०) है और जिनके आश्रय में रहकर स्वयं बैजू-बावरा और बख्शू) ने अनेक ध्रुवपदों की रचना की। आगे चलकर भावभट्ट के पूर्ववर्ती तानसेन, घोंधी, जगन्नाथ कविराय आदि के द्वारा भी अनेक ध्रुवपदों का निर्माण किया गया, किन्तु संयोगवश ध्रुवपद के लक्षण की ओर, उसके ठीक-ठीक स्वरूप-निर्धारण की ओर

---

१. (अ) ख्याल गायकी का उत्कर्ष हिन्दी के रीतिकाल के समय होना शुरू हुआ था। सं० अर्चना, पृ० ८।

(ब) १५वीं सदी उत्तरार्ध में जौनपुर के सुल्तान हुसैन शाह शर्की को ख्याल का आविष्कारक माना जाता है।

—भा० सं० ता० रू० वि०, पृ० २७८।

(स) सुल्तान हुसेन शर्की (ई० सन् १४५८–ई० १४८४) ने संगीत के क्षेत्र में कलावन्ती ख्याल (बड़ा ख्याल) का आविष्कार करने एक महत्त्वपूर्ण कार्य किया।

—सं० द०, पृ० १८३।

किसी का ध्यान न जा सका। फलस्वरूप प्रचार-प्रसार के बावजूद संगीत की अन्य विधाओं, विशेष रूप से ख्याल के प्रभाव में, ध्रुवपद मौलिक स्वरूप से कुछ दूर हटता जा रहा था। काव्य-संगीत-चिन्तिका डा० हेम भटनागर के कथन से भी कुछ ऐसे ही संकेत मिलते हैं। उनका कहना है कि ध्रुवपद व ख्याल के शब्दों में कोई भिन्नता नहीं रह गयी, दोनों में भेद केवल लय और ताल का रह गया।[1] सम्भवतः इन्हीं परिस्थितियों में ध्रुवपद को उसका निश्चित स्वरूप प्रदान करने तथा संगीत की अन्य विधाओं से पृथक् उसका अस्तित्व व वैशिष्ट्य बनाये रखने की दृष्टि से भावभट्ट के द्वारा ध्रुवपद का लक्षण प्रस्तुत किया गया।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, भावभट्ट के ग्रन्थों में ध्रुवपद के लक्षण तीन स्थलों पर हैं, किन्तु इनमें से "नष्टोद्दिष्ट प्रबोधक ध्रौवपद टीका के अन्तर्गत जो ध्रौवपद का सन्दर्भ आया है, उसमें ग्रन्थकार ने अनूप संगीतरत्नाकर के ही "ध्रौवपद लक्षण" को प्रस्तुत करते हुए उससे जुड़े कुछ अन्य पक्षों पर प्रकाश डाला है। ऐसा प्रतीत होता है कि ग्रन्थकार द्वारा अनूप संगीत रत्नाकर के ही लक्षण को और अधिक स्पष्ट करने की दृष्टि से पृथक् रूप में यहाँ "ध्रौवपद टीका" शीर्षक से उसका निरूपण किया गया है। अतएव स्वरूप की दृष्टि से "अनूप संगीत रत्नाकर" तथा "नष्टोद्दिष्ट प्रबोधक—ध्रौवपद टीका" दोनों के ही ध्रुवपद-लक्षण एक हैं। किन्तु संगीत-अनूपांकुश का ध्रुवपद लक्षण अनूप संगीत रत्नाकर के लक्षण से पूर्णरूपेण पृथक् है। निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि पहला "ध्रुवपद लक्षण" अनूप संगीत रत्नाकर का तथा दूसरा ध्रुवपद लक्षण संगीत अनुपांकुश का है। इन दोनों ही लक्षणों को ग्रन्थकार द्वारा भी इसी क्रम में ग्रहण किया गया है। यहाँ उसी क्रम में रखते हुए दोनों लक्षणों पर प्रकाश डाला जायेगा।

अनूप संगीत रत्नाकर का ध्रुवपद लक्षण[2] :—

इस ग्रन्थ के स्वाराध्याय के अन्त में "ध्रौवपद लक्षणम्"[3] इस शीर्षक से "ध्रुवपद" का लक्षण दिया हुआ है, जो इस प्रकार है :—

गीर्वाणमध्यदेशीयभाषासाहित्यराजितम् ।
द्विचतुर्वाक्यसम्पन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥

---

१. द्र० शृं० यु० सं०, पृ० २७०।

२. "ध्रुवपद" का यह लक्षण पं० भातखण्डे, आ० बृहस्पति, डा० प्रेमलता शर्मा तथा अन्य अनेक आधुनिक काल के विद्वानों द्वारा उद्धृत किया जा चुका है।

३. (अ) भावभट्ट के ग्रन्थों में "ध्रुवपद" के स्थान पर कहीं 'ध्रौवपद' और कहीं "ध्रौपद" दोनों ही संज्ञायें प्राप्त होती हैं। ग्रन्थकार द्वारा गृहीत इस संज्ञा का स्पष्टीकरण इस निबन्ध के पृष्ठ २ पर पहले ही किया जा चुका है।

(स) जिस प्रकार "ध्रुपद" "ध्रुवपद" का पर्याय हो गया है, उसी प्रकार 'ध्रौपद' भी 'ध्रौवपद' का पर्याय हो गया है।

श्रृङ्गाररसभावाद्यं (ढ्यं) रागालापपदात्मकम् ।
पादान्तानुप्रासयुतं पादान्तयमकं च वा ॥
प्रतिपादं यत्र बद्धमेवं पादचतुष्ट्यम् ।
उद्ग्राहध्रुवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥
(अनूप सं० र० स्वाध्याय पाण्डुलिपि पृ० ४७ तथा प्रकाशित ग्रन्थ पृष्ठ १५)

अनूपांकुश ग्रन्थ ध्रुवपद लक्षण[1] :—

इस ग्रन्थ के "नृत्याध्याय" में ध्रुवपदाख्य नृत्य के प्रसंग में "ध्रुवपद" का लक्षण दिया गया है[2], जो इस प्रकार है :—

प्रायशो मध्यदेशीयभाषया यत्र धातवः ।
उदग्राह-ध्रुवकाभोगास्त्रय एते भवन्ति हि ॥
उदग्राहरहितं केचित् परे त्वाभोगवर्जितम् ।
उदग्राहाभोगरहितमन्वर्थमपरे जगुः ॥
(अनूपांकुश, नृत्याध्याय, पाण्डुलिपि पृ०–३३)

यह अंश भरतकोष (रामकृष्ण कवि-संकलित) में वेद नामक ग्रन्थकार के नाम से उद्धृत हैं।

---

१. सं० अनूपांकुश, नृत्याध्याय की इस परिभाषा की आ० बृहस्पति (ध्रु० विकास, पृ० २४६) तथा डा० सुभद्रा चौधरी (सं०ता०रू०वि०, पृ० २७८) ने भरतकोष, पृ० २९९ के माध्यम से "वेद" के नाम से उद्धृत किया है। ऐसी स्थिति में यह परिभाषा भावभट्ट की है अथवा "वेद" की पृथक् रूप से अनुसन्धान का विषय होगा; किन्तु चूंकि मूल रूप से यह भावभट्ट के ग्रन्थ में प्राप्त हुई है। इसलिये यहाँ सम्प्रति उसी परिप्रेक्ष्य में उनके अन्यान्य पहलुओं पर विचार किया जायेगा।

२. गीयमाने ध्रुवपदे गीते हाव(भाव)मनोहरे ।
नर्तनं तनुयात्पात्रं कान्ता हास्यादिदृष्टिजम् ॥
नानागतिलसद्भावमुखरागादिसंयुतम् ।
सकुमारांगविन्यास ततोद्योति हावकम् ।
खण्डमानेन रचितं मध्ये मध्ये च कंपनम् ।
यत्र नृत्यं भवदेवं ध्रुवपदाख्यं तदा भवेत् ॥
प्रायशो मध्यदेशीयभाषया यत्र धातवः ।
उद्ग्राध्रुवकाभागास्त्रयस्ते भवन्ति हि ॥
उद्ग्राहरहितं केचित् परे त्वाभोगवर्जितम् ।
उद्ग्राहाभोगरहितमन्वर्थमपरे जगुः ॥
स्यादक्षिभ्रूविकारादिश्रृंगाराकृतिसुन्दरम् ।
इति ध्रु(व) पदारख्यनृत्यम्
(सं० अनूपांकुश नृत्याध्याय, पाण्डु, पृ० ३३)

ध्रुवपद-लक्षणों की तुलनात्मक तालिका

त्वरित तुलना की दृष्टि से दोनों ध्रुवपद लक्षणों को इस प्रकार रखा जा सकता है :—

अनूप सं० र०	सं अनूपांकुश
गीर्वाण मध्यदेशीय भाषा	प्रायशो मध्यदेशीय भाषा
भाषासाहित्य-राजितम्	×
द्विचतुर्वाक्यसंपन्नम्	×
नरनारीकथाश्रयम्	×
शृंगाररसभावाद्यम्	×
रागालापपदात्मकम्	×
पादान्तानुप्रासयुतं यमकं च वा	×
पादचतुष्टयम्	×
उद्ग्राहध्रुवकाभोग	उद्ग्राहध्रुवकाभोग अथवा उद्ग्राहध्रुव अथवा ध्रुवभोग अथवा केवल ध्रुव अर्थात् ध्रुवपद का अन्वर्थक ।

दोनों लक्षणों की तुलनात्मक तालिका के अवलोकन से एक बात तो स्पष्ट हो ही जाती है कि अनूप संगीत रत्नाकर का ध्रुवपद लक्षण कई दृष्टियों से अनूपांकुश के ध्रुवपदलक्षण से अधिक पूर्ण तथा व्यापक है। साथ ही इसके अन्तर्गत भाषा, साहित्य रस, रागालाप, पादचतुष्टय तथा धातु (उद्ग्राहध्रुवकाभोग) आदि तत्त्वों के ग्रहण से यह भी परिलक्षित हो जाता है कि यह लक्षण संगीतज्ञों (कलावन्तों) द्वारा गाये जाने वाले ध्रुवपद के उस स्वरूप से सम्बन्धित है, जिसमें उसके लगभग सभी तत्त्व विद्यमान हैं। कुल मिलाकर गायन की स्वतन्त्र विधा "ध्रुवपद" का यह एक मानकीकृत अथवा प्रामाणिक लक्षण प्रतीत होता है। सम्भवतः इसीलिये ग्रन्थकार ने इस लक्षण को कहीं अन्यत्र न देकर उसे स्वाराध्याय के अन्त में रागाध्याय का आरम्भ करने के ठीक पहले, स्वतन्त्र रूप से "ध्रौवपद लक्षण" शीर्षक के द्वारा प्रस्तुत किया है। दूसरी ओर अनूपांकुश का ध्रुवपद लक्षण बहुत ही संकुचित है और कई दृष्टियों से बहुत अपूर्ण भी है। ऐसा सम्भवतः इसीलिये हुआ है कि यह ध्रुवपद की गायकी से प्रत्यक्षतया न जुड़ा होकर, 'ध्रुवपदाख्यनृत्य' से प्रसिद्ध एक नृत्यविशेष के प्रसंग में प्रस्तुत किया गया है। जैसा कि हम जानते ही हैं, हमारे यहाँ ध्रुवपद के साथ नृत्य

करने की परम्परा पहले से ही चली आ रही है।[1] नृत्य के साथ गाये जाने अर्थात् नृत्य की प्रमुखता के कारण उसकी तुलना में ध्रुवपद का गौण हो जाना स्वाभाविक ही है। क्योंकि वहाँ ध्रुवपद गायन स्वतन्त्र प्रस्तुति के रूप में न होकर एक प्रकार से नृत्य के उपकारक तत्त्व के रूप में प्रयुक्त होता था, और सम्भवतः इसीलिये उसके व्यापक व मानकीकृत स्वरूप में संकोच, कई तत्त्वों का अभाव अथवा नियमों का शैथिल्य हो जाता था। वहाँ न तो भाषा का ंधन रहता था, न साहित्य का, न ही रागालाप का और न ही पादों की संख्या तथा अनुप्रास अथवा यमक-युक्त पादान्तों का। वहाँ धातुओं का भी कोई बन्धन नहीं था, यहाँ तक कि एक धातु 'ध्रुव' से भी काम चल सकता था और जब यह सब नहीं रहा तो इस ध्रुवपद में इसका बन्धन भी कैसे रहता ? क्योंकि इस नृत्य-विशेष के साथ ध्रुवपद जुड़ा तो अवश्य था, किन्तु भाव तथा रसाभिव्यक्ति का केन्द्र तो नृत्य अपने आप में स्वयं था। इसके अतिरिक्त अनूप संगीत रत्नाकर की परिभाषा की अन्तिम पंक्ति "उद्ग्राहध्रुवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम्" भी बड़े महत्त्व की है; इसके अन्तर्गत "उत्तम" शब्द जिसके ध्रुवपद का विशेषण होने की ही अधिक सम्भावना है, उसका भावार्थ होगा इन तत्त्वों से युक्त "उत्तम ध्रुवपद" कहा जाता है। इससे भी इसी तथ्य की पुष्टि होती है कि यह ध्रुवपद की पूर्ण तथा मानकीकृत अथवा प्रामाणिक परिभाषा है। ध्रुवपद के इन दोनों ही लक्षणों के इतने स्पष्ट व पर्याप्त स्तर-भेद के बाद भी ध्रुवपद परिभाषा के प्रसंग में दोनों को एक कोटि में रखा जाता रहा है, जो वस्तुतः भ्रामक[2] है।

ध्रुवपद लक्षण से जुड़े कुछ विशेष विन्दु : त्रिधातु, भाषा तथा रस—

भावभट्ट ने ध्रुवपद का लक्षण करते समय इसके उद्ग्राह ध्रुव तथा आभोग से युक्त होने की बात कही है। जैसा कि हम जानते हैं, ये तीनों ही "प्रबन्ध" की धातुएँ हैं। इस स्थिति में "ध्रुवपद" को "प्रबन्ध" के परिप्रक्ष्य में परिभाषित करने का ग्रन्थकार का क्या आशय हो सकता है ? यह एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। भाषा के प्रसंग में भी लगभग इसी कोटि का प्रश्न पैदा होता है। यह सर्वविदित है कि ध्रुवपद के आरंभ-काल से ही व्रजभाषा ही ध्रुवपद की सर्वमान्य भाषा रही है, उसका आदिम स्वरूप भले ही सुदेशींय, मध्यदेशीय, उत्तरभारतीय अथवा ग्वालियरी के रूप में रहा हो।[3] साथ ही भावभट्ट तथा उनके पूर्ववर्ती ध्रुवपदकारों की रचनाओं से भी ध्रुव-

१. द्र०—(अ) सं० र०।७।३८०
(ब) श्री टी० एल० राणा, ठा० जयदेव सिंह तथा डा० सुभद्रा चौधरी के विचार। भा० सं० ता० रू० वि०, पृ०–२७७।

२. द्र०—ध्रु० विकास पृ० २४६।

३. भाषा सम्बन्धी विवरण के लिये—
(अ) सं० पा०–श्लोक ५९८।
(ब) मा० माकु०–पृ० १५६।
(स) वही, पृ० २४।
(द) ध्रु० विकास, पृ० १७३।
(य) भा० सं० ता० रू० वि०, पृ० २७८।

पद की भाषा, ब्रज होने की ही पुष्टि होतो है। इसके बावजूद भावभट्ट की ध्रुवपद की भाषा को लेकर "गीर्वाणमध्यदेशीय" उक्ति से संस्कृत को प्राधान्य देने का आशय भले ही न हो, किन्तु यह तो मानना ही पड़ेगा कि ग्रन्थकार ने ध्रुवपद के प्रसंग में संस्कृत को एक प्रकार से ब्रजभाषा के बराबर का दर्जा तो अवश्य ही दिया है।

उपर्युक्त दोनों ही तथ्यों के पीछे अनेक सम्भावनायें ढूंढी जा सकती हैं, किन्तु सर्वाधिक सम्भावना इस बात की ही दिखाई पड़ती है कि ग्रन्थकार की ऐसी मान्यता है कि "ध्रुवपद" का मूल, "प्रबन्ध" में निहित है; प्रबन्ध का ही कोई न कोई रूप आगे चलकर "ध्रुवपद" की संज्ञा को प्राप्त हो गया है। ऐसी स्थिति में ग्रन्थकार द्वारा ध्रुवपद की परिभाषा उसके मूल परिप्रेक्ष्य में देना स्वाभाविक ही था।

प्रबन्ध की मुख्य चार धातुओं—उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक और आभोग से तो हम परिचित ही हैं। प्रबन्ध-रूपी शरीर का अस्तित्व इन धातुओं पर ही निर्भर होता है। साथ ही धातुओं के प्रसंग में ही यह भी कहा गया है कि किसी भी प्रबन्ध में उद्गाह व ध्रुव अवश्य होने चाहिये।[1] ग्रन्थकार ने इस नियम के अनुरूप ही ध्रुवपद के अन्तर्गत उद्ग्राह, ध्रुव और आभोग की बात कही है। मेलापक का त्याग यहाँ उल्लेखनीय है।

भाषा के प्रसंग में भी ध्रुवपद की भाषा "ब्रज" की सर्वमान्यता के बावजूद ऐसा प्रतीत होता है कि भाषा की दृष्टि से ध्रुवपद को "मानुष"[2] की कोटि में रखना ग्रन्थकार को स्वीकार नहीं था। सम्भवतः इस भय से कि देशी भाषा में गाये जाने के कारण अन्य लोक-प्रचलित विधाओं–ख्याल आदि में ध्रुवपद कहीं विलीन न हो जाय, अथवा अपने मूलरूप प्रबन्ध से अलग-थलग न पड़ जाय। सम्भवतः ग्रन्थकार ने इसी लिये भाषा की दृष्टि से ध्रुवपद को "दिव्यमानुष" की विशिष्ट कोटि में ही रखना उचित समझा।[3]

भावभट्ट ने ध्रुवपद—लक्ष्य में "शृङ्गाररसभावाढ्यम्" की बात कही है। किन्तु ध्रुवपद के उदाहरणों के अवलोकन से पता चलता है कि अनेक ध्रुवपदों के वर्ण्यविषय तथा उसके रस, शृङ्गार की परिधि से बाहर हैं। फिर भी ध्रुवपद को "शृंगाररसभावाढ्यम्" कहने के पीछे ग्रन्थकार का क्या आशय हो सकता है?

---

१. द्र०—सं० र०।४।११।

२ भाषाओं के अनुसार प्रबन्ध के तीन भेद किये गये—दिव्य भाषा से दिव्य, मानुषी भाषाओं से 'मानुष" और भाषा-वैचित्र्य से-दिव्यमानुष, (रसकौमुदी, ३।३९)। संस्कृत को दिव्य, देशी भाषाओं को मानुषी और दोनों के मिश्रण को अर्थात् कभी संस्कृत, कभी देशी के प्रयोग को दिव्यमानुषी भाषा कहा जाता है।

—भा० सं ० ता० रू० वि, पृ० २१४।

३. (अ) द्र०—इसी निबन्ध की पादटिप्पणी संख्या—१८ तथा
(उ) द्र०—पादटिप्पणी सं० २७।

जैसा कि हम जानते हैं, ग्रन्थकार द्वारा ध्रुवपद का यह लक्षण एक ऐसे युग में प्रस्तुत किया गया है जब रीतिकालीन अर्थात् शृंगारिक-प्रवृत्तियाँ अपनी चरम सीमा पर थीं। वह एक ऐसा युग था जहाँ काव्य के साथ-साथ संगीत के अन्तर्गत भी "शृङ्गाररस" पाण्डित्य व विद्वत्ता का मापदण्ड बन चुका था। साथ ही "शृङ्गार" इन सभी क्षेत्रों में प्रयोक्ता व श्रोता के बीच का एक प्रकार से अनिवार्य नियामक भी हो गया था। फलस्वरूप युगद्रष्टा भावभट्ट की सम्प्रेषणीयता के इस खुले रहस्य का अभिज्ञान तथा ध्रुवपद का लक्षण करते समय उनके द्वारा तदनुरूप ही उसका ग्रहण सर्वथा समीचीन ही था।

निष्कर्षतः यही कहा जा सकता है कि ध्रुवपद के मूल स्वरूप एवं उसके वैशिष्ट्य को बनाये रखते हुए तथा उसे तत्कालीन मुख्यधारा से जोड़ते हुए उसकी लोकप्रियता को भी बनाये रखने की दृष्टि से, भावभट्ट ने ध्रुवपद लक्षण में उसे त्रिधातु, गीर्वाणमध्यदेशीयभाषा तथा शृंगार से युक्त होने की बात कही है।

ग्रन्थों में रागों के साथ प्रयुक्त ध्रुवपद के उदाहरण

ध्रुवपद से सम्बन्धित ग्रन्थों की चर्चा के प्रसंग में यह कहा जा चुका है कि ग्रन्थकार ने अनूप संगीत विलास व अनूप संगीत-रत्नाकर में रागों के लक्षण व आलाप के साथ-साथ प्रबन्ध की अनेक संज्ञाओं वाले गेय स्वरूपों का उदाहरण देते हुये "ध्रुवपद" के उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। ग्रन्थों के मुद्रण के आभाव तथा पाण्डुलिपियों की जीर्णता-शीर्णता व उनके पठन-पाठन की दुरूहता के फलस्वरूप अत्यन्त समयसाध्य इन ध्रुवपदों का अभी तक ठीक-ठीक आंकलन तो सम्भव नहीं हो सका है, किन्तु सर्वेक्षण के आधार पर अब तक जो थोड़े-बहुत तथ्य सामने आ सके हैं, यहाँ उनका विवरण देने का एक लघु प्रयास किया जा रहा है।

ध्रुवपद–उदाहरण से सम्बन्धित राग

भावभट्ट के इन दोनों ग्रन्थों में वैसे तो दो सौ से अधिक रागों का निरूपण किया गया है, किन्तु ध्रुवपद के उदाहरण सत्तर या इकहत्तर रागों के साथ ही दिये गये हैं। जिसमें लगभग तेईस राग अनूप संगीत विलास में तथा अड़तालीस राग अनूप संगीत रत्नाकर में हैं। अधिकांश रागों में एक से अधिक ध्रुवपद दिये गये हैं। किसी-किसी राग में तो सौ से भी अधिक ध्रुवपद दिये गये हैं। उदाहरण के लिये कानरा में ध्रुवपदों की संख्या लगभग एक सौ तेइस[१] है। कुछ रागों के साथ प्रबन्ध, भाषा, पद्य, कृति आदि संज्ञाओं से भी कुछ ध्रुवपद दिये हैं। यदि इन सभी की गणना की जाय तो यह संख्या शायद एक हजार से भी ऊपर पहुँच जायेगी, किन्तु प्रस्तुत विवरण में यथा सम्भव ध्रुवपद संज्ञा से दिये हुये उदाहरणों को ही ग्रहण किया गया है; ध्रुवपदेतर उन्हीं संज्ञाओं के उदाहरणों का सन्निवेश किया गया है, जिसे अन्य संज्ञाएँ

---

१. इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि "सहसरस" ग्रन्थ में भी कानरा राग के ध्रुवपदों की संख्या सर्वाधिक हैं, जो १०२ हैं।

प्राप्त होते हुये भी मूलरूप से "ध्रुवपद" होने की सम्भावना है।[1] इस स्थिति में भी ध्रुवपदों की कुल संख्या लगभग सौ तक पहुँचती है।

आगे दी हुई तालिका में अनूप संगीत विलास तथा अनूप संगीत रत्नाकर के अन्तर्गत रागक्रम में ध्रुवपदों की संख्या का विवरण प्रस्तुत किया जा रहा है। रागों को ग्रन्थ में दिये हुये क्रम के अनुसार न देकर अकारादि क्रम में रखा गया है तथा रागों के आगे उनका पृष्ठ-सन्दर्भ भी दे दिया गया है।

अनूप संगीत विलास

क्रम संख्या	राग का नाम	पृष्ठ संख्या	ध्रुवपदों की संख्या
१.	अडाना	६२	६
२.	आसावरी	७१	४
३.	केदार	७४	२ +
४.	काम्बोजी	७४	१ +
५.	गुर्जरिका	३७	१
६.	गौड़सारंग	७७	३
७.	तोड़ी	५१	२१
८.	देवगांधार	४६	२ +
९.	देशिकार	९१	१ +
१०.	प्रतापबेलावलि	७३	२ +
११.	बहुली	१०७	१ +
१२.	बेसरषाडव	१०३	४
१३.	भूपाली	७५	२ +
१४.	मेघनाद	९९	२ +
१५.	वर्णनाट	१०२	१ +
१६.	शुद्धकल्याण	११०	१०
१७.	शुद्धनाट	१०१	२
१८.	शंकराभरण	७८	१ +
१९.	श्यामनट	११२	२
२०.	श्रीराग	९७	१ +
२१.	षटराग	१०५	३ +
२२.	सारंग	१०३	६
२३.	सुहवी	७७	८

+ इन चिह्नों से अंकित स्थलों की ध्रुवपद संख्या संदिग्ध है।

---

१. द्र—भावभट्ट कृत प्रबन्ध "सहजशील सागर......"
अनूप सं० र०, रागाध्याय, पाण्डु० ३३५६, पृ० १४७।

अनूप संगीत-रत्नाकर

१.	अडाना	१२४	९
२.	आसावरी	११९	१२
३.	ईमन	१४८	२०
४.	कल्याण	९१	२९
५.	कानरा	५५	११३
६.	कामोदी	८९	११
७.	कुडाई	१५०	१५
८.	केदार	२१	२६
९.	गुणक्री	४३	१
१०.	गुर्जरी	४३	१
११.	गौड़	१३९	११
१२.	गौड़ी	१९	७
१३.	गौड़सारंग	१३४	३
१४.	छायानट	१३१	१९
१५.	जैतराग	१३७	८
१६.	जैतश्री	१४०	७
१७.	तोड़ी	२९	२९
१८.	त्रावणी	१८	१
१९.	दीपक	१११	१
२०.	देवगांधार	८३	६
२१.	देशाख्या	१२३	८
२२.	देशिकार	१४३	१४
२३.	धनाश्री	११८	१२
२४.	नट्टनारायण	८६	१७
२५.	पूर्वी	१३७	८
२६.	बड़हंस	७३	४
२७.	भूपाली	५३	५
२८.	भैरव	३७	१७
२९.	मध्यमादि	११६	१
३०.	मल्लार	७७	२५
३१.	मालवी	१७	८
३२.	मालवकैशिक	८१	५
३३.	मालवश्री	७३	६
३४.	मेघ	७६	२
३५.	रामक्री	१२२	१

३६.	ललित	३६	६
३७.	वसन्त	२५	१३
३८.	विभास	४९	२९
३९.	वेलावली	१२६	३३
४०.	शुद्धनाट	९७	४
४१.	शुद्धपंचम	४२	२ +
४२.	शंकरारमण	८४	५
४३.	श्याम	१४२	४
४४.	श्रीराग	३८	१६
४५.	षट्राग	१३४	१५
४६.	सारंग	९९	६२
४७.	सुहवी	१३५	१५
४८.	हम्मीर	१०८	११

तालिका के आधार पर कुछ द्रष्टव्य तथ्य—

ध्रुवपद-विवरण से सम्बन्धित इस तालिका को देखने से पता चलता है कि कुछ ऐसे भी राग हैं, जिनका ग्रहण अनूप संगीत विलास तथा अनूप संगीत रत्नाकार दोनों ही ग्रन्थों में हुआ है। जैसे—अड़ाना, आसावरी, केदार, शंकराभरण आदि। इसी क्रम में यह भी उल्लेखनीय है कि एकाध ध्रुवपद के ऐसे भी उदाहरण मिले हैं, जिनकी पुनरावृत्ति हुई है। जैसे—राग शंकराभरण की "पल पल घरि घरि छिन छिन कौन समये" वाली ध्रुवपद रचना, अनूप संगीत विलास तथा अनूप संगीतरत्नाकर दोनों ही ग्रन्थों में प्रस्तुत हुई है। इस रचना को "वर्ण्य-विषय" के प्रसङ्ग में इस निबन्ध में उद्धृत भी किया गया है।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि भावभट्ट के तीनों प्रकाशित ग्रन्थों के सम्पादकों ने ध्रुवपद के उदाहरणस्वरूप उद्धृत पदों को, यह कहकर कि स्वर-लिपि के अभाव में संगीत की दृष्टि से इनका अध्ययन उपयोगी नहीं है, मुद्रित ही नहीं किया है। अतः इस लेख में प्रथम बार इन पदों के उदाहरण प्रकाशित हो रहे हैं।

ध्रुवपदों में उनके रचयिता व आश्रयदाता—

भावभट्ट के द्वारा संगृहीत ध्रुवपद रचनाओं में जिन ध्रुवपदकारों अथवा आश्रयदाताओं का उल्लेख हुआ है, उनमें कुछ इस प्रकार हैं—

ध्रुवपदकार[1]—

गोपाल, बैजू, तानसेन, जनार्दनभट्ट, जगन्नाथ कविराय, घोंघी, रामनाथ कवि, नसीब, भावभट्ट आदि।

---

१. ध्रुवपदकार, आश्रयदाता :

आश्रयदाता[1]—

सेरसाह, सलीम, महमूद साह, अकबर, शाहजहाँ, औरंगजेब, हरीसिंह, बीरमशाह, शाहआलम आदि ।

ध्रुवपद रचनाओं के सम्बन्ध में एक उल्लेखनीय बात यह है कि भावभट्ट के ग्रन्थों में ध्रुवपद की ऐसी अनेक रचनायें हैं, जिनमें न तो ध्रुवपदकार की छाप है और न ही आश्रयदाता की। इसके अतिरिक्त कुछ ऐसी भी रचनाएँ हैं, जो ध्रुवपद-कार व आश्रयदाता दोनों की ही मुद्राओं से अंकित हैं। इस आधार पर इन ध्रुवपद-रचनाओं की मुख्य चार कोटियाँ बनायी जा सकती हैं, जिन्हें उदाहरण के साथ प्रस्तुत किया जा रहा है। (ध्रुवपद के उदाहरणों को उद्धृत करते समय यह ध्यान रखा गया है कि यथासम्भव उनका संशोधित पाठ प्रस्तुत किया जाय)।

१. बिना किसी मुद्रा के ध्रुवपद : यथा—

जो मैं दरसन पाऊँ ॥
मंगल गाऊँ अपने लालन कौ तन मन देइ रिझाऊँ।
नयन पलक की सेज सवारूँ, हृदै कमल धरि आसन बनाऊँ ॥
(राग गौड़सारंग, अनूप सं० वि०, रागाध्याय, पाण्डु० ३३६७) पृष्ठ–७७

२. ध्रुवपदकार की मुद्रा सहित ध्रुवपद : यथा—

कान्ह कुंवर के अंग कौ सौरभ मैं तबही जान्यौ।
सुमन सुगन्ध अनेक समझ पावें तातें पहिचान्यौ ॥
पवन कौ गुन कह्यौ। न परतु है सीतल मन्द सुगन्ध व्यापक बिन-बिन बषान्यौ ॥
"जगन्नाथ कविराय" के प्रभु को मुख कमल देखि कै या दृग-मधुपनि जनम मान्यौ ॥
(राग-देशिकार, अनूप सं० र० रागाध्याय, पाण्डु० ३३५६, पृ० १४३)

३. आश्रयदाता की मुद्रा सहित ध्रुवपद : यथा—

मोरे प्यारे के मनाये तूँ नहीं मानत सुतौ तेरी कौन चतुराई धारा कौन समान।
समुझि विचार गहियतु प्रीतम जिये विचार सु करौ जु ज्ञान।
तूं तौ बावरी सुनि सिष मेरी मनकी जे लालन सों इत अज्ञान।
प्रेम थारी "साहिजहाँ" सों क्यों रुसिये तप कीजे अनेक बिधि जाकौ ध्यान।
(राग-सारंग, अनूप सं० वि० रागाध्याय पाण्डु० ३३६७ पृ०–१०३)

---

१. इनमें से अधिकांश का संक्षिप्त परिचय आ० बृहस्पति ने "ध्रुवपद और उसका विकास" ग्रन्थ के अन्त में दिया है।

४. ध्रुवपदकार व आश्रयदाता—दोनों की ही मुद्राओं वाले ध्रुवपद : यथा—

तिमिरहर प्रभातकर दिनकर अरु हँसकर
दिनमणि जगतमणि विभातकर ।
अष्ट-रस्मी भस्म-करण यति ग्रह-पहि
मह को मिहरबान महा मिहर ॥
तो ही ते चंद तो ही ते अगिन तो ही ते भूमि
पाहन नग तो ही तें अनेक रंग
तोही ते जोति गति भुगति तोही ते छूटन
गौव गरिवांगर ॥
चित्र मान विमान सविता 'तानसेन'
यह विनती करत जौ लौं तू रहे नित
नित हो जीती सुर लौं रहे छत्रधर "साहिअकबर" ॥
(राग–गुजरिका, अनूप सं० वि० रागाध्याय पाण्डु ३३६७, पृष्ठ–३७)

ध्रुवपद उदाहरणों के साथ दिये कुछ ताल :

ग्रंथकार द्वारा कुछ ध्रुवपदों के साथ ताल का भी निर्देश किया गया है तथा उसी स्थल पर किसी-किसी ताल का स्वरूप भी दिया गया है। उनमें से कुछ इस प्रकार हैं—

अडताल, तृतीयताल, ध्रुवताल, प्रतिमठ ताल आदि। एक स्थल पर अडताल का स्वरूप "००" ऐसा दिया है।[1]

ध्रुवपदों की भाषा तथा वर्ण्य-विषय:—

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है, भावभट्ट के ग्रन्थों में स्वयं के, साथ-साथ उनके पूर्ववर्त्ती अन्य ध्रुवपदकारों के ध्रुवपद संगृहीत हैं, जिनका काल भावभट्ट के लगभग दो सौ वर्ष पूर्व से लेकर भावभट्ट के युग तक का है। इसलिये अत्यन्त स्वाभाविक है कि रचनाओं की भाषा व वर्ण्य-विषय में इस दीर्घ कालान्तर के कारण विविधता व विभिन्नता दिखाई पड़े।

भाषा—

जहाँ तक भाषा का प्रश्न है, कुछ को छोड़कर सभी रचनाएँ ब्रजभाषा में निबद्ध हैं। भिन्न-भिन्न काल से सम्बन्धित ध्रुवपद की रचनाओं को देखकर ध्रुवपद के साथ जुड़ी ब्रजभाषा के मूल तथा उसके विकास-क्रम का अनुमान लगाया जा सकता है। जैसा कि हम जानते हैं, ध्रुवपद की भाषा के सन्दर्भ में मूल रूप से

---

१. द्र०—राग आसावरी तानसेन कृत ध्रुवपद—
"तेरे सरस्वती घटघट पूरि रही"
—अनूप सं० वि०।रागाध्याय, पृ० ७२।

"मध्यदेशीय" ही जानी जाती रही है। आगे चलकर वही ब्रज-ग्वालियरी अथवा ब्रज के रूप में प्रचलित हो गयी है। ब्रजभाषा के प्राधान्य के बावजूद देशकाल के प्रभाव में ध्रुवपदकारों द्वारा राजस्थानी, अवधी, बुन्देलखण्डी, उर्दू, फारसी आदि का ग्रहण भी किस प्रकार होता गया, उसे ध्रुवपद की इन रचनाओं में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है।

वर्ण्य विषय—

ध्रुवपद के वर्ण्य विषय मुख्य रूप से आश्रयदाता की प्रशंसा, देवी-देवताओं की स्तुति, वैराग्य, राधाकृष्ण-लीला, प्रकृति-चित्रण, नायिका भेद, नखशिख-वर्णन, संगीत-सिद्धान्त अथवा लक्षण सम्बन्धी वर्णन आदि हैं।

वैसे तो ध्रुवपद रचनाओं में ध्रुवपदकार तथा आश्रयदाता की मुद्राओं के प्रसंग में ध्रुवपद के कुछ उदाहरण दिये जा चुके हैं और उनके द्वारा भाषा, वर्ण्य-विषय के इस स्वरूप की बहुत कुछ जानकारी भी हो जाती है, फिर भी स्पष्टीकरण की दृष्टि से उदाहरणार्थ कुछ और ध्रुवपद की रचनायें प्रस्तुत की जा रही हैं—

१. सहजशील सागर अरु जागर नागर गुण आगर सुख निधानुआ।
वीर धीर पर पीर हरु कामिनी जन मन रंजनुआ।
दान मान करु जाचक कलपतरुआ।
चिरंजीवी नभ धु असमानुआ॥

(राग देशिकार, अनूप सं० र० रागाध्याय। पाण्डु० ३३५६, पृ० १४६)।

विशेष—बिना किसी मुद्रा का यह ध्रुवपद भावभट्ट विरचित है, इस तथ्य का अभिज्ञान इस बात से हो जाता है कि इसके ठीक आरम्भ में लिखा हुआ है 'भावभट्ट कृत'—

२. पल पल घरि घरि छिन-छिन कौन कौन समये॥
कहा कहा होय सो न मानिये, यह करम की गति।
संतत संतत के तू अपनौ तन मन डिढ करि राखति॥
तऊ जानिये पूरब जनम क प्रापत न टरे एक रति।
कृत त्रेता द्वापर कृत संचित वही प्रतीत होत यह कलि।
वर्तमान मिथ्या मानत सति॥

(राग-शंकराभरण, अनूप सं० र०। रागाध्याय, पाण्डु ३३५६, पृष्ट-८५)

३. कुन्द वरन इन्दु और तुखार मुकुताहार धवल
वीना वर दंड मण्डित देखि सारदा।
उज्ज्वल अरविन्द आसन वंदित सुरपामासन तुंबुरादिनारदा॥
तुमही रिधिसिध की देवी ब्रह्म विस्नु रुद्रानी तुमहीं,
भवतारक तुमही सुरनारदा।
धौ धी को हो प्रसन्न करो ओसिरियन्त
देवि हरउ सकल दारदा।

(राग कानरा, अनूप सं० र० पाण्डु० ३३५६, पृष्ठ—५७, रागाध्याय)

४. कैसे सखि रहेगी ॥
यह विरह विथा क्यों तू नैकहू सहेगी ।
तब न बनी है जब आयु (लौ) चौंप आपु नहीं कहेगी ।
मेरी सिख सुनि बेगि उठि चलि,
साहिजहाँ मिले सुख बड़ोई लहैगी ॥
(राग श्याम, अनूप सं० र० रागाध्याय, पाण्डु० ३३५६, पृ०–१४२)

५. ताल काल किये ज्ञान,
जान अकबर गुन कौ री निधान ॥
जै धन रूप प्रकार कहत, समुझत है री नष्ट उदिष्ट हु
ऐसो विचित्र सुरु गुरु तान ॥
(राग कांबोजी, अनूप सं० वि० रागाध्याय, पाण्डु० ३३६७, पृ०–७४)

६. प्रनाम परमेसुर पंचानन पार्वतीपति ॥
लोक हेत निस्तारन कारन की,
ये बदन पंच सद्योवदन सिरी राग उत्तपति ॥
(श्रीराग, अनूप सं० वि०, रागाध्याय, पाण्डु० ३३६७, पृष्ठ–९९)

७. तोहि को रिझाय सके साहि मृदंग तार किन्नरी ।
रबाब गरे गावे जु लाख कवि बीन बजावे सब तंत्री ॥
ऐसो को न सुरन गायन करन प्रतीत धरै,
और जु मन की इच्छा पुजवै ऐसो को कवि मंत्री ।
और जु छत्र धरे आदि ते नारद तुम्बुरु तेई देखियत,
ऐसो भुव लोक मधि नाहीं जन्त्र गन्त्री,
सेर साहि नवल कैसे रिझ्यो परतु है ना नरतन्त्री ॥
(राग शुद्धकल्याण, अनूप सं० वि०, रागाध्याय, पाण्डु० ३३६७, पृ०–११०)

८. आजु देखि नैन रीझै कान्हि कुंवर आवत बनिक बने ॥
संग सखा ब्रजवासी करत क्रीडा विनोद गोपिन के अंग
संग रस भीजै ।
ग्वाल मंडली लिये अधिनायक स्याम सुन्दर,
काहू सों हंसि बोलत, काहू सों सतर नैन, काहूं सों खीझै ।
(राग आडाना, अनूप सं० वि०, रागाध्याय, पाण्डु० ३३६७, पृष्ठ–६२)

भावभट्टोक्त ध्रुवपद के लक्षण व उदाहरण के ताल-मेल पर एक विहंगम दृष्टि :

भावभट्ट द्वारा प्रस्तुत ध्रुवपद लक्षण व रागों के साथ दिये हुये ध्रुवपद के उदाहरणों के अवलोकन से पता चलता है कि ध्रुवपद के उदाहरण दिये हुये लक्षण के प्रायः अनुरूप ही हैं लक्षण में आये हुये भाषा तथा रस, मात्र ये दो ही ऐसे तत्त्व हैं, जिनका ध्रुवपद के उदाहरणों से पूरा-पूरा मेल नहीं खाता। प्रसंगवश इन दोनों ही

बिन्दुओं का निराकरण "ध्रुवपद लक्षण से जुड़े कुछ विशेष बिन्दु" उपशीर्षक के अन्तर्गत पहले ही किया जा चुका है। साथ ही उसी स्थल पर यह भी स्पष्ट किया जा चुका है कि ग्रन्थकार द्वारा गृहीत ये दोनों ही बिन्दु कितने उद्देश्यपूर्ण हैं।

उपसंहार :

भावभट्ट द्वारा दिये गये ध्रुवपद-लक्षण से यह बात पूर्ण रूप से स्पष्ट हो जाती है कि ध्रुवपद के स्वरूप-निर्धारण तथा उसे अनुशासनबद्ध करने में उनका कितना बड़ा योगदान था। साथ ही संगीत, साहित्य तथा भाषा-विज्ञान आदि की दृष्टि से ध्रुवपद के उदाहरणों के रूप में प्रस्तुत सामग्री भी अपने आप में ग्रन्थकार की यह एक अद्वितीय उपलब्धि है। भावभट्ट के ग्रन्थों में ध्रुवपद सम्बन्धी सामग्री के अवलोकन के बाद तो ऐसा प्रतीत होता है कि इस समूची सामग्री का संकलन मात्र ही, हर दृष्टि से भरा-पूरा एक अनुपम "ध्रुवपद-ग्रन्थ" बन जायेगा।

अंत में भावभट्ट के ध्रुवपद से जुड़े कुछ ऐसे बिन्दु हैं, जिन पर विचार करना समीचीन होगा।

पण्डित भावभट्ट ने ध्रुवपद की दो परिभाषाओं का ग्रहण तथा उनका निरूपण करके ध्रुवपद की मूल सत्ता से तो परिचय कराया ही; साथ ही संगति जगत् में व्याप्त भ्रम का निराकरण करते हुये यह स्पष्ट कर दिया कि ये दोनों परिभाषायें दो भिन्न प्रसंगों में हैं तथा इनमें से एक का सम्बन्ध संगीत की मुख्य विधा "ध्रुवपद-गायकी" से तथा दूसरी का सम्बन्ध नृत्य-विशेष "ध्रुवपदाख्यनृत्य" से है। इस प्रकार दोनों को एक ही कोटि में कदापि नहीं रखा जा सकता।[१]

भावभट्ट द्वारा प्रस्तुत यह ध्रुवपद लक्षण, ध्रुवपद की उत्पत्ति से सम्बन्धित गुत्थी को सुलझाने में भी कम सहायक सिद्ध नहीं हुआ है। ध्रुवपद की उत्पत्ति के विषय में विद्वानों में अनेक मत-मतान्तर रहे हैं और आज भी वह उनके लिए अनुसंधान का विषय बना हुआ है। भावभट्ट ने ध्रुवपद को प्रबन्ध के परिप्रेक्ष्य में परिभाषित करके यह स्पष्ट कर दिया है कि ध्रुवपद का मूल, "प्रबन्ध" में ही निहित है। उनकी इस स्पष्ट अभिव्यक्ति के पीछे एक प्रामाणिक पृष्ठभूमि भी रही है। जैसा कि हम जानते हैं, भावभट्ट के पिता जनार्दन भट्ट अपने युग के महान् ध्रुवपदकार थे और साथ ही उन्हें अनुभवी महान् संगीतज्ञ तानसेन का सान्निध्य भी प्राप्त हुआ था।[२] इस प्रकार "ध्रुवपद" की उत्पत्ति व उसके विकास को एक प्रकार से बहुत समीप से देखने और समझने का अवसर जनार्दन भट्ट को प्राप्त हुआ था। वैसे तो भावभट्ट स्वयं भी ध्रुवपद के उत्कर्ष-काल से बहुत दूर नहीं थे। पिता की ध्रुवपद की ज्ञान-संपदा के प्रत्यक्ष लाभ ने उन्हें "ध्रुवपद" के अवबोधन के और भी समीप पहुँचा दिया। और संभवतः इन्हीं परिस्थितियों में ध्रुवपद की स्पष्ट प्रत्यभिज्ञा प्राप्त करते हुये भावभट्ट द्वारा उसका लक्षण प्रबन्ध के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत किया गया।

---

१. द्र०—ध्रु० विकास–पृ० २४६।

२. द्रष्टव्य-पादटिप्पणी, ६ (ब) "फकीरुल्लाह के विचार" पृ० ४४।

भावभट्ट द्वारा प्रस्तुत ध्रुवपद रचनाओं के उदाहरण भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं। बैजू, गोपाल, तानसेन, घोंघी, जगन्नाथ कविराय (जनार्दन भट्ट) आदि ध्रुवपद-कारों की रचनायें आज एक प्रकार से दुर्लभ सी हो गयी हैं और यदि प्राप्त भी हैं तो पाठ-सम्बन्धी अनेक दोष हैं। ऐसी परिस्थिति में भिन्न-भिन्न रागों के प्रसंग में उनका उदाहरण कई दृष्टियों से ग्रन्थकार की बड़ी उपयोगी देन है। रागों के साथ इन रचनाओं का समायोजन भी अत्यन्त रोचक व बड़े ही महत्त्व का है। उद्देश्य व लक्षण के लिये दो सौ से अधिक रागों का ग्रहण करना, किन्तु ध्रुवपद के उदाहरण के लिये उनमें से मात्र सत्तर या इकहत्तर रागों को ही चुनना, कुछ रागों में उदाहरण-स्वरूप ध्रुवपद की बहुत कम और कुछ में बहुत अधिक, यहाँ तक कि कुछ में तो सौ से भी अधिक ध्रुवपद रचनायें प्रस्तुत करना, ध्रुवपद के ही प्रसंग में बीच-बीच में प्रबन्ध की कुछ अन्य प्राचीन व तत्कालीन संज्ञाओं—एला, झोंबड़ कृति, तिल्लाना आदि—को भी प्रस्तुत करना ध्रुवपद के ही सदृश कुछ रचनायें "ध्रुवपद" संज्ञा से न देकर उन्हें "प्रबन्ध" संज्ञा से प्रस्तुत करना इत्यादि कुछ ऐसे तथ्य हैं, जिनका समाधान (जो पृथक् रूप से अध्ययन व चिन्तन का विषय होगा) ध्रुवपद-विषयक अनेक उपयोगी सूचनाओं का ज्ञापक सिद्ध होगा। इस प्रकार ध्रुवपद सम्बन्धी चिन्तन को एक मौलिक व सशक्त आयाम भी मिल सकेगा।

एक ऐसे युग में जब संगीत की नवीन विधाओं ख्याल, आदि के बीच प्राचीन सशक्त परम्परा ध्रुवपद का अस्तित्व खतरे में पड़ता जा रहा था, उसका लक्षण देते हुये तथा रागों के साथ ध्रुवपद के अनेक उदाहरण प्रस्तुत करके उसे पुनः प्रतिष्ठित करते हुये हमारी प्राचीन संगीत परम्परा को अक्षुण्ण बनाये रखने का भावभट्ट ने जो गुरुतर कार्य किया है, उसे संगीत जगत् कभी नहीं भुला सकता। इन उपलब्धियों को देखकर उनके नाम के साथ जुड़ी उपाधि "संगीतराय अनुष्टुप चक्रवर्ती" सच्चे अर्थों में सार्थक सिद्ध हो जाता है। वैसे तो उपलब्धियों का ठीक-ठीक मूल्यांकन ग्रन्थकार की समूची कृतियों के सूक्ष्म अध्ययन के बिना संभव नहीं होगा, किन्तु विहंगावलोकन मात्र से जो तथ्य सामने आये हैं उनके आधार पर भी ध्रुवपद-विषयक पण्डित भावभट्ट के इस अप्रतिम व अद्वितीय अवदान को देखते हुये उन्हें यदि ध्रुवपद का पुनः प्रतिष्ठापक कहा जाय तो अनुचित नहीं होगा।

सन्दर्भ-ग्रन्थ एवं संकेत-सूची

ग्रन्थ का नाम	संकेत	लेखक । सम्पादक
१. इंडियन म्युजिक ए पर्सपेक्टिव	इंडि० म्यु० ए पर्स०	गौरी कम्पू स्वामी, एण्ड हरिहरन् (सम्पादक)
२. ए कम्पेरेटिव स्टडी आफ लीडिंग म्युजिसियन्स आफ फिफ्टीन्थ, सिक्स्टीन्थ, सेविन्टीन्थ एण्ड एट्टीन्थ	ए काम्प० स्टडी	पं० भातखण्डे

	सेन्चुरीज		
३.	ए शार्ट हिस्टारिकल सर्वे–ए शार्ट ही० स० आफ द म्युजिक आफ अपर इण्डिया		पं० भातखण्डे
४.	ध्रुवपद और उसका विकास	ध्रु० विकास	आ० वृहस्पति
५.	बीकानेर राज्य का इतिहास	बीका० इति०	गौरीशंकर हीराचन्द ओझा
६.	भातखण्डे स्मृति ग्रन्थ	भात० स्मृति०	खैरागढ़ विश्वविद्यालय, सम्पादन प्रकाशन
७.	मानसिंह और मानकुतूहल	मा० माकु०	हरिहर निवास द्विवेदी
८.	मेडिएवल इण्डिया	मेडि० इण्डिया	सतीशचन्द्र, प्र० संपादक (राष्ट्रीय) शैक्षिक अनुसन्धान और प्रशिक्षण केन्द्र)
९.	श्रृंगारयुग में संगीत काव्य	श्रृ० यु० सं०	डा० हेम भटनागर
१०.	सहसरस	सहसरस	डा० प्रेमलता शर्मा
११.	संगीत-रत्नाकर	सं० र०	शार्ङ्गदेव
१२.	संगीत पारिजात	सं० पा०	अहोबल
१३.	संगीत-चिन्तामणि	सं० चिता०	आ० वृहस्पति
१४.	संगीत-अर्चना	सं० अर्चना	डा० विश्वम्भर नाथ भट्ट
१५.	संगीतशास्त्र दर्पण	सं० शा० द०	शान्ति गोवर्धन
१६.	भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान	भा०सं०ता०रू०वि०	डा० सुभद्रा चौधरी
१७.	हिस्ट्री ऑफ इण्डिया	हि० इण्डिया	डा० एन० कुन्द्रा
१८.	हिस्ट्री आफ राजस्थान	हि० राज०	कर्नल टॉड

THE WORKS OF BHĀVABHAṬṬA AND THE TREATMENT OF DHRUPAD THEREIN

Adinath Upadhyay

(Summary by the Editor)

Bhavabhatta's period of creativity is indentified with the reign of his patron Anup Singh, the ruler of Bikaner. which is from 1668 to 1709 A.D., This period almost coincides with the reign of Aurangzeb (1658 to 1707 A.D.). His father is known to have been named Janardan Bhatt alias Jagannath Kavirai, who is conjectured to have migrated from the court of Aurangzeb because of the hostile attitude towards music on the part of the latter. His grand-father is known to be Tana Bhatta (identified with Tanappa or Tanappacharya).

It is the author's surmise that the surname Bhatt indicates that Bhāvabhatta hailed from Andhra. The number of his works has been critically examined and details have been furnished as regards the number of MSS deposited in the Anup Sanskrit Library, Bikaner and a few other libraries. It has also been pointed out that the printed editions of three works viz, Anup Sangita Ratnakar, Anup Sangita Vilas and Anup Sangitan-kusa are incomplete, because only two (Svara and Rāga) out of seven chapters have been printed and there too the texts of Dhrupad songs cited by the author have been completely omitted.

The definitions of Dhruvapada (as a song form) and Dhruvapada nṛtya (as a dance-form connected with Dhrupad) have been analysed and compared. A passage defining Dhruvapada-Nṛtya cited in Bharatakośa has been ascribed to Veda who is said to have been patronised by the father of Shivaji. But the author of the article under reference has given the information that this passage is found in Anūpa-Sangitāṅkuśa.

Our author has tabulated the number of Dhrupad song texts cited in the works of Bhāvabhaṭṭa under different Rāgas. When all these texts edited and published, they would provide rich material for research in literary, linguistic. sociological and other studies in the context of song texts.

The author of this article has also discovered an important fact that MSS that have hitherto been known under the title of Bhāvamanjari really

pertain to the Natya Chapter of Anupāṅkuśa. The texts of Bhāvabhaṭṭa that include a definition of Dhrupad, citation of song texts as illustrations under different Rāga-s. have been identified and necessary details have been furnished. A few specimens of Dhrupad song texts have also been given under four categories very those bearing the 'Mudrā' of the composers, of his patron or both and those without any Mudrā.

Bhāvabhaṭṭa has been given the credit of providing a standard definition of Dhrupad and Dhrupad Nritya and re-establishing the Importance of Dhrupad at a time when Khyal had already started giving a setback to Dhrupad.

BIBLIOGRAPHY ON DHRUPAD

by Dr Francoise DELVOYE, 'Nalini'

Introduction

The present Bibliography has been collected while doing a research work on the *Dhrupad* compositions attributed to Tānsen.

Though most of the books on Indian Music do mention the *Dhrupad* style of vocal music, a few titles have been selected in English, Hindī and other vernacular languages, because of their availability as well as the accent they stress upon the subject.

The classification of the Bibliography is self-explanatory; for each category, under the different languages, the alphabetical order has been adopted, except for the Sanskrit and Persian Sources. That particular category (Persian Sources) has been classified chronologically, under the guidance of Professor Shahab Sarmadee, Senior Fellow, Indian Council of Historical Research, Aligarh, whose immense knowledge and keen interest on *Dhrupad* is to be underlined. Let him find here the expression of my gratitude for the extensive time and extreme care he kindly took in the subject.

A list of abbreviations indicates the code adopted for two books on *Dhrupad* which are repeatedly quoted under the different categories, and for two titles containing different articles individually classified under their author's name.

The publisher has been systematically given and, whenever possible, after each title, the pages more relevant to each specific subject have been mentioned within brackets [ ]; *at passim* [यत्र-तत्र] refers to passing remarks about the specific topic, in the book or article concerned, which couldn't be noted individually.

The present Bibliography is non-critical and non-exhaustive; any suggestion to improve it is welcome; new publications and new titles on the subject will be added in the next issue of the *Dhrupad Annual*.

List of abbreviations
संकेत-चिह्न सूची

A. English :

(*a*) *Book :*

Srivastava, *Dhrupada* = Srivastava, Indurama. *Dhrupada*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1980.

(*b*) *Journals :*

I. M. J. = 'ndian Music Journal, New Delhi.
J. I. M. S. = Journal of the Indian Musicological Society, Baroda.
J. M. A. = Journal of the Music Academy, Madras.
J. N. C. P. A. = Journal of the National Center for the Performing Arts, Bombay,
J. S. N. A. = Journal of tne Sangit Natak Academi, New Delhi.
J. S. R. A. = Journal of the Sangeet Research Academy, Calcutta.

B. Hindī

(*a*) *Books :*

बृहस्पति = (आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव—**ध्रुवपद और उसका विकास**, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद, पटना, १९७६.

चंदनजी.... = अग्रवाल, रामनारायण (संपादक)—**ध्रुपद-सम्राट् श्री चंदनजी चतुर्वेदी स्मृति ग्रंथ**, श्री चंदनजी चतुर्वेदी शताब्दी समारोह समिति, मथुरा, १९८१.

(*b*) *Journal :*

संगीत, ध्रुपद.... = गर्ग, लक्ष्मीनारायण (संपादक)—'ध्रुपद-धमार अंक', **संगीत**, संगीत कार्यालय, हाथरस, जनवरी-फरवरी १९६४.

[ ] = special pages on *Dhrupad.*

I. BOOKS AND ARTICLES WITH REFERENCE TO *DHRUPAD* :

A. English :

Ahmad, Najma Perveen,—*Hindustani Music*, A Study of its Development in 17th and 18th centuries, Manohar, New Delhi, 1984 [pp. 93-106 and *passim*].

Bhatkhande, Vishnu Narayan,—*A Short Historical Survey of the Music of Upper India*, (A reproduction of a Speech delivered by Pandit V.N. Bhatkhande at the First All-India Music Conference, Baroda, 1916), Ist published, 1934; Indian Musicological Society, Baroda, 1974. [pp. 16-29. *passim*].

Bose, Narendra Kumar—*Melodic Types of Hindusthan*, A scientific interpretation of the Rāga System of Northern India, Firma KLM Pvt Ltd (Calcutta), Jaico Publishing House, Bombay, 1960. [pp. 462-465, 672-675].

Chaudhuri, Narayan—'Musical Literature of Bengal' in *Readings on Indian Music*, edited dy Gowrie Kuppuswamy and M. Hariharan, College Book House, Trivandrum, 1979 : pp. 120-133.

Danielou, Alain—*The Raga-s of Northern Indian Music*, (London, 1949), Ist Indian edition, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1980. [pp. 88-89, *passim*].

Deshpande, Vasantrao—*Maharashtra's Contribution to Music*, Maharashtra Information Centre, New Delhi, 1972. [pp. 3-5, *passim*].

Deva, B. Chaitanya—*Indian Music*, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1974. [pp. 49-53].

Dwivedi, Hariharnivas—'Mansingh's *Racch* of Barai (Gwalior)' in *J.N.C.PA.*. Vol. V, No. 3, September 1976 : pp. 29-39.

Gautam, M. R.—*The Musical Heritage of India*, Abhinav Publications, New Delhi, 1980. [pp. 29-31 and *passim*].

Gladwin, Francis—'Sungeet' from the *Ayeen Akbery*, vol III, in Tagore, Sourindro Mohun, compilator, *Hindu Music from Various Authors*, Babu Punchanam Mukerji, Calcutta, 1875; 2nd ed, 1888; 2nd rev. ed. Chowkhambha Sanskrit Series, Varanasi, 1975. [pp. 201-208 : the Dhoorpud....p. 203].

Goswami, O—*The Story of Indian Music*, Its Growth and its Synthesis, Asia Publishing House, Bombay. 1957 reprint 1961 [pp. 122-136, 263-266, 274-277 *passim*].

Halim, Abdul—'History of the Growth and Development of North Indian Music during Sayyid-Lodi Period', in *Journal of the Asiatic Society of Pakistan*, Vol. I, No I, pp. 46-64, Dacca, Pakistan, 1956.

Joshi, G.N.—*Understanding Indian Classical Music*, Taraporevala, Bombay, 1977. [pp. 8-9. 12-14, 40].

Kaufmann, Walter—*The Ragas of North India*, Indian Univ. Press, 1968 ; Indian edition, Oxford and IBH Publishing Company, Calcutta, 1968. [pp. 24-26, 48-49 and *passim*].

Mansukhani, Gobind Singh—*Indian Classical Music and Sikh Kirtan*, Oxford and IBH Publishing Co., New Delhi, 1982. [at *passim*]

Massey, Reginald and Jamila—*The Music of India*, Kahn and Averill, London, 1976. [pp. 44-46, 51-53 and *passim*].

Meer, Wim van der—*Hindustani Music in the 20th Century*, Martinus Nijhoff Publishers, the Hague, Netherlands, 1980; Indian edition, Allied Publishers Pvt Ltd, New Delhi, 1980. [pp. 30-49, 164-169 and *passim*, in the Indian edit.]

Neuman, Daniel M.—*The Life of Music in North India*, The Organization of an Artistic Tradition, Wayne State Univ. Press, Detroit, 1980, Indian edition, Manohar Publications, New Delhi, 1980. (pp. 105, 118-119 and *passim*].

Nijenhuis, Emmie Te—*Indian Music*, History and Structure, E.J. Brill, Leiden/Köln, 1974. [pp. 80-86].

Pandit, L.K.—Following Tansen's Tradition, The Gwalior Gharana, in *India Magazine*, V, 12, Nov. 1985 : pp. 74-78. [pp. 74-75].

Swami Prajñanananda—*Historical Development of Indian Music*, A Critical Study, Firma K.L. Mukhopadhyaya. Calcutta, 1973. [pp. 80-83, 181, 203-208, 303-310].

Swami Prajñanananda—*A Historical Study of Indian Music* (1905), 2nd rev. and enlarged edition, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1981. [pp. 148-175 and *passim*].

Ranade, G. H.—*Hindusthani Music, Its Physics and Aesthetics*, Popular Prakashan, Bombay, 1939, 3rd reprint, 1971. [pp. 141-145].

Ray, Sukumar—*Music of Eastern India*, Firma K.L. Mukhopadhyaya, Calcutta 1973. [pp. 75-80 and *passim*].

Sanyal, Ritwik—*Hindu Music*, Vichar-O-Prachar, Varanasi, 1985. [pp. 16-17, 29-30].

Sharma, B.R.—'Contribution of Rajasthan to Indian Music', chapt. II in *Indian Music : A Perspective*, edited by Kuppuswamy, G. and Hariharan, M., Sundeep Prakashan, Delhi, 1980. [pp. 104-121].

Sinha, Purnima—'Vocal Music of North India' chapt. 9 in *Indian Music : A Perspective*, edited by Kuppuswamy, G. and Hariharan, M., Sundeep Prakashan, Delhi, 1980. [pp. 85-95].

Sorrell, Neil and Pandit Ram Narayan—*Indian Music In Performance*, A practical introduction with accompanying cassette recording, Manchester Univ. Press, Manchester, 1980. [pp. 124-125 and *passim*].

Wade, Bonnie C.—*Music in India : The Classical Traditions*, Prentice Hall History of Music Series, H. Wiley Hitchcock, Editor, Prentice Hall Inc., Englewoods Cliffs, New Jersey, 1979. [pp. 159-169 and *passim*].

Willard, Augustus N.—'A Treatise on the Music of Hindoostan comprising a detail of the ancient theory and modern practice (1834) in Tagore, Sourindro Mohun, compilator, *Hindu Music from Various Authors*, Babu Punchanam Mukerji, Calcutta, 1875, 2nd ed., 1882; 2nd rev. ed., Chowkhambha Sanskrit Series, Varanasi, 1965. [pp. 1-122].

B. Hindī :

अग्रवाल, सरयू प्रसाद—**अकबरी दरबार के हिन्दी कवि**, लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ, १९५०. [यत्र-तत्र].

कालेकर, सरयू—**रामपुर की सदारंग-परम्परा और प्रतिनिधि आचार्य बृहस्पति**, बृहस्पति पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, १९८४. [पृ० २३-२७ एवं यत्र-तत्र].

गर्ग, लक्ष्मीनारायण (सम्पादक)—'निबंध संगीत अंक' **संगीत**, संगीत कार्यालय; हाथरस. [यत्र-तत्र].

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—**संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ**, साहित्य भवन, इलाहाबाद, १९५५. [यत्र-तत्र].

चौधरी, सुभद्रा—**भारतीय संगीत में ताल और रूप-विधान**, कृष्ण ब्रदर्स, अजमेर, १७४. [पृ० २७१-२७८; ३५५-३६०].

चौबे, सुशील कुमार—**हमारा आधुनिक संगीत**, उत्तर प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, लखनऊ, १९७५. [पृ० ३४-६०].

चौबे, सुशील कुमार—**संगीत के घरानों की चर्चा**, उत्तर प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, लखनऊ, १९७७. [पृ० २९-६३; १५१-१६४].

द्विवेद, हरिहरनिवास—**मानसिंह और मानकुतूहल**, विद्या मन्दिर प्रकाशन, मुरार, ग्वालियर, १९५४. [यत्र-तत्र].

द्विवेदी, हरिहरनिवास—**मध्यदेशीय भाषा (ग्वालियरी)**, विद्या मन्दिर प्रकाशन, मुरार ग्वालियर, १९५५; द्वितीय संस्करण, १९५६. [पृ० ६८-८९].

द्विवेदी, हरिहरनिवास—**ग्वालियर के तोमर (तोमरों का इतिहास**, द्वितीय भाग), विद्या मन्दिर प्रकाशन, मुरार, ग्वालियर, १९७६. [पृ० १४७-१५१, २८१-३१८].

परांजपे, शरच्चन्द्र श्रीधर—**भारतीय संगीत का इतिहास**, चौखम्भा, वाराणसी, १९६९. [यत्र-तत्र].

परांजपे, शरच्चन्द्र श्रीधर—**संगीत-बोध**, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल १९७२. [पृ० ११०-११६].

बन्धोपाध्याय, श्रीपद—**संगीत का विकास और विभूतियाँ**, चौखम्भा ओरियन्टालिया, वाराणसी, १९७६ [पृ० ७७ आदि, यत्र-तत्र].

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव —**मुसलमान और भारतीय संगीत**, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९७४. [पृ० ७०-८०; ९८-१०६].

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव—**संगीत चिन्तामणि**, प्रथम खंड, संगीत कार्यालय, हाथरस, द्वितीय संकरण, १९७६. [पृ० ४८-७०; ३१२-३२२; ३२३-३३९, ३७६-३८१].

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव और यजुर्वेदी, सुलोचना—**खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार**, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली १९७६. [यत्र-तत्र].

भटनागर, हेम—**शृंगार-युग में संगीत-काव्य**, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली, लगभग १९७०. [पृ० २५८-२६० एवं यत्र-तत्र].

भारतखण्डे, विष्णु नारायण—**हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका**, भाग III, IV, VI, संगीत कार्यालय, हाथरस, पुनर्संस्करण, १९५७ आदि, [यत्र-तत्र].

रायचौधुरी, विमलाकान्त—**भारतीय-संगीत-कोश**, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली, १९७५. [पृ० ६५-६६; १६८-१७२ एवं यत्र-तत्र].

C. Bengalī :

Chattopadhyay, Suniti Kumar—'Kavivar Tānsen' in *Bhārat Sanskṛti* (collection of articles), Mitra o Ghosh, Calcutta, Ist edition, 1958; 2nd edition, 1964 : pp. 143-162.

II. BOOKS AND ARTICLES ON *DHRUPAD* :

A. English :

Delvoye, Francoise—'Research on *Dhrupada* : Towards a Critical Edition of Tānsen's *Dhrupadas*' in *Bhakti in Current Research*, 1979–1982, edited by Monika Thiel-Horstmann, Dietrich Reimer, Berlin, 1983 : pp. 87-109.

Dwivedi, Hariharnivas—'Man Singh's *Manakutuhala* and the *Dhrupad*' in *J.N.C.P.A.*, VI, 2, June 1977 : pp. 12-21.

Gautam, M.R.—'Prabandha and Dhrupada' in *J.S.R.A.*, IV, I, April 1983 : pp. 7-14.

Kaufmann, Walter—'The Forms of the Dhrupad and Khyal in Indian Art Music' in *The Canadian Music Journal*, III, 2, 1959 : pp. 25 ff.

Lahiri, Kartik—'Bettiah Gharana : a school of Dhrupad' in *J.I.M.S.* VIII, 3, sept. 1977 : pp. 29-47.

Lath, Mukund—Review of Srivastava, Indurama's book *Dhrupada*, (Motilal Banarsidass, Delhi, 1980) in *J.N.C.P.A.*, VIII, 4, December 1979 : pp. 45-7.

Mayor, Geeta—Review of Srivastava, Indurama's book *Dhrupada*, (Motilal Banarsidass, Delhi, 1980) in *J.I.M.S.*, XII, 3-4, sept. & dec. 1981 : pp. 62-66.

Mitra, Falguni—'Aesthetics in Dhrupad' in *J.S.R.A.*, IV, I, April 1980 : pp. 36-39.

Mutatkar, Sumati—'Prabandha and Dhrupada' in *J.S.R.A.*, IV, I, April 1980 . pp. 40-47.

Owens, O.—'The Dagar Gharānā (with special references to Ustad Nasir Aminuddin Dagar) : a case study of performing artists' in *Performing Arts in India : Essays on Music, Dance and Drama*, edited by Wade, B.C., Monograph Series 21, Center for South and Southeast Asia Studies, University of California, Berkeley, 1983.

Swami Prajñanananda—'The Historical Development of Prabandha—giti' in *J.M.A.*, 31, 1960 : pp. 80-88.

Ray, Sukumar—'Phases of Music of Bengal in the 19th Century : Dhrupad' in *J.I.M.S.*, II, 3-4, sept-dec 1980 : pp. 5-13.

Roy, Bimal—'Prabandha and Dhrupad' in *J.S.R.A.*, IV, I, April 1980 : pp. 25-29,

Roychaudhuri, B. K.—'Tansen School of Music in *J.M.A.*, 32, 1961 : pp. 91-98.

Roychaudhuri, B. K.—'The Seniā Gharānā of Rampur' in *J.S.N.A.*, July-sept 1973 : pp. 5-8.

Roychauduri, N.—Bengal's Contribution to Dhrupad' in *Lipika* IV, I, May 1975 : p. 1.

Singh, Jaidev—Prabandha and Dhruvapada' in *Aspects of Indian Music*, A.I.R., New Delhi, 1957, reprint rev. 2nd ed., 1976.

Singh, Jaidev—'Dhruvapada and Prabandha' in *J.I.M.S.*, VII, 3, sept 1976 : pp. 5-11.

Singh, Jaidev—'The Origin, Development and Decline of *Dhruvapada* (Dhrupad)' abstract in English, pp. 11-12 of 'ध्रुवपद (ध्रुपद) का प्रादुर्भाव, विकास और ह्रास Pp. 1-10, in *J.N.C.P.A.*, IX, 2, June 1980.

Srivastava, Indurama—*Dhrupada*, A Study of its Origin, Historical Development, Structure and Present State, Motilal Banarasidass, Delhi, 1980.

Widdess, D. R.—'Aspect of form in North Indian Ālāp and Dhrupad' in *Music and tradition : essays on Asian and other music presented to Laurence Picken*, edited by Widdess, D.R. and Wolpert, R. F., Cambridge Uuiversity Press, Cambridge, 1981 : pp. 143-179.

B. Hindi :

अग्रवाल, रामनारायण (संपादक)—**ध्रुपद-सम्राट् श्री चंदनजी चतुर्वेदी स्मृति-ग्रंथ** (शताब्दी-महोत्सव के अवसर पर प्रकाशित), श्री चंदनजी चतुर्वेदी शताब्दी समारोह समिति, मथुरा, १९८१.[पृ०७९-१६०] (संकेत-चिह्न = **चंदनजी**....).

आनन्दपालसिंह, सुमित्रा—'ध्रुवपदगायकों और ध्रुवपदकारों के आश्रयदाता' (चौदहवीं शती ई० के आरम्भ से उन्नीसवीं शती के पूर्वार्ध तक), **संगीत ध्रुपद**...., [पृ० १४-२६].

गर्ग, लक्ष्मीनारायण (संपादक)—'ध्रुपद-धमार अंक', **संगीत**, वर्ष ३०, अंक १-२, संगीत कार्यालय, हाथरस जनवरी-फरवरी, १९६४. (संकेत-चिह्न **संगीत, ध्रुपद**....)

दाधीच, पुरू—'ध्रुपद की नृत्य परंपरा', **चंदनजी**...., पृ० १४५-१५४.

देवांगन, तुलसीराम 'संगीतालंकार', 'ध्रुपद-शैली—एक विचार', **संगीत, ध्रुपद**...., पृ० ९-१३.

द्विवेदी, हरिहरनिवास—'ग्वालियरी संगीत और तानसेन', **मनीषा**, मार्च १९८०; पृ० १-१४.

पन्त, चन्द्रशेखर—'उत्तर भारतीय संगीत के ध्रुपद के रचयिता', **संगीत, ध्रुपद**...., पृ० १९५-१९८.

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव—'वाग्गेयकारों की परम्परा और ध्रुवपद के विषयों का स्रोत', **संगीत, ध्रुपद**...., पृ० २७-३१.

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव—**ध्रुवपद और उसका विकास**, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद, पटना, १९७६. (संकेत-चिह्न = **बृहस्पति**).

मित्र, शिवकुमार—'ध्रुपद और उसकी चार वाणियाँ', **चंदनजी**...., पृ० ११३-१२५.

मिश्र, रमावल्लभ—'ध्रुवपद-धमार के उद्भव तथा विकास को ब्रज की देन' **चंदनजी**.... पृ० १०३-११०.

राय, आनन्दकृष्ण—'संगीतकरों के कुछ ध्रुपद-काव्य', **चंदनजी**....- पृ० १५५-१६०.

वर्मा, हरिचरण—'ध्रुपद की वर्तमान स्थिति : एक विश्लेषण', **चंदनजी**...., पृ० १४१-१४४.

व्यास, भरत—**ध्रुवपद-समीक्षा**, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ, २९८०.

व्यास, मदनलाल—'बंगाल की ध्रुवपद गायन परंपरा' **चंदनजी**...., पृ० १२५-१२६.

शुक्ल, शत्रुघ्न—'ध्रुवपद का विकास, वर्तमान परिस्थिति और भविष्य', **चंदनजी**...., पृ० ९७-१०२.

श्रीमाल, प्यारेलाल 'सरस-पंडित'—ध्रुपद गायकी और उसकी वर्तमान स्थिति', **चंदनजी**...., पृ० १३५-१४०.

सक्सेना, मधुबाला—ध्रुपद और आधुनिक संगीत'- **चंदनजी**...., पृ० १२७-१३३.

सिंह, जयदेव—'ध्रुवपद (ध्रुपद) का प्रादुर्भाव, विकास और ह्रास', **राष्ट्रीय संगीत नाट्य केन्द्र पत्रिका**, X, २, जून १९८० : पृ० १-१०;
abstract in English : 'The Origin, Development and Decline of *Dhruvapada* (Dhrupada)' : pp. 11-12.
पुनर्मुद्रण, **चंदनजी**...., पृ० ८९-९६.

सिंह, जयदेव—'ध्रुपद और प्रबन्ध'. transcription in Hindī of Thakur Jayadev Singh's talk at the Sangeet Research Academy (6.1.83) by Dipali Nag, in *J.S.R.A.*. Vol. IV, No. I, April 1983 : pp. 15-18.

C. **Bengālī :**

Goswāmī, Utpalā—*Dhrupad o Khyāler Utpatti o Kramavikās, Origin and Development of Dhrupad and Kheyāl*, Classic Press, Calcutta, 1971.

D. Marāthī :

धोंड, मधुकर वासुदेव –**प्रबंध, धृपद आणि ख्याल**, मराठी संशोधन मंडल प्रकाशन, बम्बई, १९७५.

III. SANSKRIT SOURCES WITH SPECIFIC MENTION OF *DHRUPAD*, IN CHRONOLOGICAL ORDER :

माधव, **वीरभानूदय काव्यम्** (समाप्ति काल, लगभग १५५४-१५५५) रीवाँ दरबार द्वारा प्रकाशित, १९३८.

पंडित अहोबल—**संगीत पारिजात** (रचना काल, लगभग १६६५), सरस्वती प्रेस, कलकत्ता- १८८४. मीरज़ा हुसैन ज़मीर से, फ़ारसी में अनुवाद, (लगभग) १६६६), हस्तलिपि.

भावभट्ट—**अनूप संगीत विलास**, **अनूप संगीत रत्नाकर**, एवं **अनूप संगीतांकुश** (रचना काल = परवर्त्ती सत्तरहवीं शताब्दी), हस्तलिपि, अनूप संस्कृत ग्रंथालय, बिकानेर; अंशतः प्रकाशन, आर्य भूषण प्रेस, बम्बई, १९१६, १९२१.

नरहरि चक्रवर्ती (घनश्यामदास)—**वैष्णव-संगीत शास्त्र** (अंशतः, **रागरत्नाकर, गीतचन्द्रोदय, श्री श्रीभक्ति रत्नाकर**); सम्पादक, गुरु बिपिन सिंह; अनुवादक, गजानन रानडे शास्त्री एवं मदनलाल व्यास, चौखम्भा ओरियन्टालिया, वाराणसी, १९८२.

IV. PERSIAN SOURCES ON *DHRUPAD*, IN CHRONOLOGICAL ORDER

(under the kind guidance of Professor Shahab Sarmadee, Senior Fellow, Indian Council of Historical Research, Aligarh).

Author unknown—*Ghunyat-ul-Munya* (compiled in Gujarat in 1374-1375), edited by Shahab Sarmadee, with Introduction in English, Centre

of Advanced Study, Department of History, Aligarh Muslim University, Asia Publishing House, Bombay, 1978.

Yahya Kabuli—*Lahjāt-i-Sikandar Shāhī*,, word-to-word translation into Persian of Śarṅgadeva's *Saṅgīta Ratnākara*, written during the reign of Sikandar Lodi (1489-1517), manuscript, edited by Prof. Shahab Sarmadee.

'Abdul Wahīd Bilgrāmī—*Haqā'iq-i Hindī* (1566), mss, AMu Library, Aligarh; Hindi translation by S.A.A. Rizvi, Nāgarī Pracāriṇī Sabhā, Varanasi, 1957.

Mulla 'Abd'Ul-Qādir Badāyūnī—*Muntakhab'ut Tawārīkh* (1595), mss, AMU Library, Aligarh; vol. I translated and edited by Ranking, vol. II translated and edited by Lowe and corrected by Cowell, Calcutta, 1884; reedition, Academica Asiatica, Patna, 1973.

Abu'l-Fazl 'Allāmī—*Akbar Nāmā* (1596-1597), translated into English by Beveridge, H., Ist ed., Calcutta, 1907-1912-1939, reedition, Rare Books, Delhi, 1972-1973 : 3 volumes;

—*Ā'īn-i-Akbarī* (3rd vol. of *Akbar Nāmā*), translated into English by Blochmann, H., New Imperial Book Depot, New Delhi, Ist ed., 1871; 2nd ed., Aadiesh Book Depot, Delhi 1965; 3rd ed., Munshiram Manoharlal, Delhi, 1978.

Nūr'ud Dīn Zuhūrī—*Dībācha-i-Nauras* (1596-1600) (Preface written for Ibrāhīm 'Ādil Shāh II's *Kitāb-i-Nauras*, mss, AMU Library, Aligarh.

Jahāṅgīr—*Tūzuk-i-Jahāṅgīrī* or *Memoirs of Jahāṅgīr* (1605-1624), vols. I-II, translated by Rogers, A., edited by Beveridge. H., Ist ed, 1909-1914, 3rd ed., Munshiram Manoharlal, Delhi, 1978.

Mu'tamad Khān—*Iqbāl Nāma-i-Jahāṅgīrī* (commenced 1605); edited by Mawlavis Abd-al-Haii and Ahmad Ali; earliest printed edition, Bibliotheca Indica Series, New Series N. 79), Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1865.

Mulla Tughra Mashadī—*Kulliyāt-i-Tughra* (1605-1627), mss, AMU Library, Aligarh.

Mohammad Qāsim Hindū Shāh, 'Farishta'—*Tārīkh-i-Farishta* alias *Gulshan-i-Ibrāhīmī* (1611), mss.

Sheikh Sikander Ibn-I-Moḥammad—*Mir'āt-i-Sikandarī* (1613), printed edition, Bombay, 1890; reedition by Misra and Rahman, University of Baroda, 1961.

Ahmad Yādgār—*Tārīkh-i-Shāhī* or *Tārīkh-i-Salātin-I-Afāghina* (1614-1615), mss, Royal Asiatic Library, Calcutta.

Mīrzā Hossein Zamīr—*Pārijātak* the earliest commentary and Persian translation of Pandit Ahobala's *Pārijāta*, (1666), edited by Prof. Shahab Sarmadee.

Abd-al-Ḥamid Lāhauri—*Padshāhnāmah* (c. 1629-1650), edited by Maulavis Kabir-al-Din Ahmad and Abd-al-Rahīm, Bibliotheca Indica Series, Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1866-1872.

Sahasarasa, a collection of the *Dhrupad* compositions of Nāyak Bak͟hshū (Gwalior, 1486-1519) compiled, 1628-1558. Persian Introduction; edited by Sharma, P.L., Sangeet Natak Academi, New Delhi, 1972 : Preface in *devanāgarī* script and Hindī translation : 2nd part, pp. 3-13.

Seadullah Sā'ī—*Kulliyāt-i-Sā'ī* (compiled 1661; additions up to 1669-1670); mss, National Museum, New Delhi; Asiatic Society of Bengal, Calcutta.

Faqīrullah—*Rāg Darpan* (1666), A Persian Translation of *Mānakutūhala* of Rājā Mān Singh Tomar; (period of writing, 1486-1517).

Mānasingh aur Mānakutūhala, Hindi translation by Hariharnivās Dwivedī, Vidyā Mandir Prakāśan, Murār (Gwalior), 1954; reprint, 1956.

'Man Singh's Manakutuhala and the Dhrupad' by Hariharnivas Dwivedi, in *J.N.C.P.A.*, Vol. VI, N. 2, June 1977 : pp. 12-21.

Cf. Shahab Sarmadee—'Mankutuhal and Rag Darpan', Reflections of a Great Seventeenth Century Scholar-Musician' in *ISTAR Newsletter*, N. 3-4, New Delhi, June 1984-1985 : pp. 18-26. An English translation with Introduction and notes by Shahab Sarmadee is ready for publication by ISTAR, New Delhi, (ISTAR Project N. 9).

Mīrzā Khān, alias Muhammed Ibn Fakr-ud Dīn Muhammed—*Tuhfat-ul-Hind* (1675-1676), mss, Seminar Library, AMU, Aligarh; chapter Vth on Music.

Sher Khān Lodī—*Mir'at 'ul Khayal* (1691); Ist published 1831, AMU Library, Aligarh.

Author Unknow—*M'arifat' ul Arwāh* (late half of 17th century); mss, AMU Library Aligarh.

,Ināyat Khān Rāsikh—*Risālah dar Zīkr-i-Mug͟hanniyān-i-Hindūstān* (1719-1748), edited by Syed Ali Haider, Arabic and Persian Research Institute Publication Series N. 7, Patna, 1961.

Mir Ghulāme Aliāzād—*Sarv-i-Āzād* (1752), mss, AMU Library; Aligarh.

Mazhar Muzaffar also known as Roshan-Ud-Daulah Rustam Jung Zafar Khān-*Khulāṣat-ul-'Aish* (1763-1764), mss AMU Library, Aligarh.

Ghulām Raẓā, Ṣābir Alī, alias Muhammad Raẓā—*Uṣūl'un Naghmāt 'al Āṣafī*, (1792-1793), mss, Salar Juug Museum, Hyderabad, and Rampur Library; edited and annotated by Prof. Shahab Sarmadee.

Nawāb Abd-,ur-Raḥmān, better known to history as Shāhnawāz Khān (Hāshmī)-*M'irāt-i-Aftābnuma* (1803-1804); mss, AMU Libray, Aligarh.

Ḥakīm Muhammad Karam Imām 'Onami'—*Ma'adanul Mūsīqī* (late 19th century), Dibacha by Chaudhuri Abdul Ghani, Hindustani Press, Lucknow, 1925.

V. *DHRUPAD* COLLECTIONS :

I. Manuscripts :

भावभट्ट—**अनूप संगीत विलास, अनूप संगीत रत्नाकर**, हस्तलिपि, अनूप संस्कृत ग्रंथालय, बिकानेर.

रामपुर रागमाला, हस्तलिपि, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी पुस्तकालय, लखनऊ.

Many manuscripts of *Dhrupad* compositions are available in :

(a) Libraries like Anūp Sanskrit Library, Bikaner, Vrindaban Research Institute, Vrindaban and City Palace Library, Jaipur, under the categories : फुटकर पद, पद संग्रह, पदावली, etc.

(b) Private collections of musicians; some collections are mentioned by Indurama Srivastava in her book *Dhrupada* (Motilal Banarsidass, Delhi, 1980), pp. 140-142.

(c) Collection belonging to temples : Cf. VI. *Books and articles on Havelī Saṅgīt.*

(d) The collection of *Dhrupad* compositions of S.C.P.A. (Sri Caitanya Prem Sansthan), Vrindaban, and Istar (International Society for Traditional Arts Research), New Delhi, available at the 'Audiovisual Library of Dhrupad Compositions', Sri Caitanya Prema Sansthan, Jai Singh Ghera, Vrindaban : hundreds of *Dhrupad* compositions, recorded or videotaped during the last three *Dhrupad Samāroh* and some other *Dhrupad* Festivals; some compositions are transcribed and translated into English.

2. PRINTED COLLECTIONS :

A. **English :**

Banerjee, Krishna Dhan—*Gīta Sūtra Sara*, Ostadi songs, with staff notation, bengali and devanagari scripts (1886); Translator's Explanations and Notes on Grammar and Theory of Hindusthani Music, as spoken of in Bengali, by above author in his above book, Gita Sutra Sar, by Himanshu Sakhar Banerjee, Vol. II, Pt. II, Nirendra Nath Banerjee, Berhampore, 1941.

Ibrāhim Ādil Shāh II—*Kitāb-i-Nauras*, Introduction, Notes and Textual Editing by Nazir Ahmad, Bharatiya Kala Kendra, New Delhi, 1956. [pp. 95-127].

Srivastava, Indurama—*Dhrupada*, A Study of its Origin, Historical Development, Structure and Present State, Motilal Banarsidass, Delhi, 1980. chapter IV : The verbal content of *Dhrupad* : pp. 27-46; compositions : pp. 28-46; exemples with notation : pp. 70-118.

B. **Hindī :**

अग्रवाल, सरयू प्रसाद—**अकबरी दरबार के हिन्दी कवि**, लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ, १९५०.

कुलश्रेष्ठ, जगदीश सहाय—**ध्रुपद संगीत**, प्रथम भाग, वीर ब्रादर्स, सोलन, १९७८.

खाँ, राजा नवाब अली, **मारिफुन्नग़मात**, दूसरा भाग, हिन्दुस्तान के प्रसिद्ध गायकों की प्राचीन चीजें का संग्रह, हिन्दी अनुवाद, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९५२.

गर्ग, लक्ष्मीनारायन (संपादक)—'ध्रुपद-धमार अङ्क', **संगीत**, वर्ष २०, अङ्क १-२, संगीत कार्यालय, हाथरस, जनवरी-फरवरी, १९६४.

गोस्वामी, पन्नालाल—**नाद विनोद ग्रंथ**, नारायणदास जङ्गलीमल पुस्तक विक्रेता तथा प्रकाशक, दिल्ली, १८९६.

चक्रवर्ती, नरहरि (घनश्यामदास)—**वैष्णव-संगीत शास्त्र**, गुरु विपिन सिंह, संपादक, चौखम्भा ओरियन्टालिया, वाराणसी, १९८२.

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—**संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ**, साहित्य भवन, इलाहाबाद, १९५५.

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—**कवि तानसेन और उनका काव्य**, साहित्य भवन, इलाहाबाद, १९५६.

ठाकुर, ओमकारनाथ—**संगीताञ्जलि**, भाग १-६, ओमकारनाथ ठाकुर स्टेट, बम्बई, १९५४-१९६२—पुनर्संस्करण, १९७५, १९७७, १९७९.

नाहटा, अगरचन्द—'संगीत-सम्राट तानसेन के कुछ अप्रकाशित ध्रुपद', **संगीत-ध्रुपद**...., पृ० १९२-१९४.

पूछवाले, राजाभैया—**ध्रुपद धमार गायन**, रामचन्द्र संगीत पुस्तक भंडार, ग्वालियर, १९५४.

(स्वामी) प्रज्ञानानन्द—**ध्रुपद-माला**, श्रीरामकृष्ण वेदान्त मठ, कलकत्ता.

बख्शू (नायक)—**सहसरस** (नायक बख्श् के ध्रुपदों का संग्रह), प्रेमलता शर्मा (लिप्यंतरण और संपादन), संगीत नाटक अकादमी, नयी दिल्ली, १९७२.

(आचार्य) बृहस्पति, कैलाशचन्द्रदेव—**ध्रुवपद और उसका विकास**, बिहार-राष्ट्रभाषा-परिषद्, पटना, १९७६ : पृ० ३२२-३९५.

भातखंडे, विष्णुनारायण—**हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति, क्रमिक पुस्तक-मालिका**, भाग १-६, हाथरस, १९५१-१९५७, पुनर्संस्करण, १९७९.

मीतल, प्रभुदयाल—**संगीत-सम्राट तानसेन, जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६०.

मीतल, प्रभुदयाल—**संगीताचार्य बैजू और गोपाल, जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६०.

मीतल, प्रभुदयाल—**स्वामी हरिदासजी, जीवनी और वाणी**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६१.

मुखोपाध्याय, हरिनारायण—**ध्रुपद-स्वर लिपि**, प्रथम भाग, इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, १९२९.

व्यास, कृष्णानन्द, 'रागसागर'—**संगीत राग कल्पद्रुम**, सम्पादक, नगेन्द्रनाथ, वसु; मूल प्रति, भारत कला भवन ग्रन्थालय, वाराणसी (४ भाग), १८४२; प्रकाशन, वङ्गीय साहित्य परिषद्, कलकत्ता : भाग १-२ (नागरी) १९१४, १९१६; भाग ३ (बंगला), १९१६. देखिये :

ज्योतिषी, चित्तरञ्जन—**रागकल्पद्रुम का विश्लेषणात्मक अध्ययन**, विमान ग्रुफ आफ पाब्लिकेशन्स, वाराणसी, १९८४.

शर्मा, प्रेमलता—'रागकल्पद्रुम, **I. M. J.** Vol. V, N°2, दिल्ली, सितम्बर, १९६९ : पृ० १०८-११२.

C. **Bengālī :**

Banerjee, Gopeshwar—*Saṅgīta Candrikā* or A Treatise on Hindu Music, vol. I, published by Sri Vijaya Chand Mahtab Bahadur, Maharaja of Burdwan, 2nd ed., 1925; vol. II, published and printed by Punacandra Das, Ist ed. 1917.

Banerjee, Ramprasanna 'Saṅgīt-Nāyak'—*Saṅgīt Mañjarī*, edited by Gopeshwar Banerjee, Kuntalini Press, Calcutta, Ist ed., 1910; 2nd ed. enlarged and corrected, 1935.

Mukhopādhyāy Cārucaran—*Gīta Bādya Sāra Sangraha*; Ist part, Hindū Satkarmma Mālā Press, Calcutta, 1908.

D. **Gujarātī :**

Dahyalal Shivram, Hereditary State Musician, Bhavnagar, Gujarat, compilator—*Shree Sangit Kaladhar,* Chhanalal Dahyalal and Chandulal Dahyalal Nayak, 2nd ed., Bhavnagar, 1938. (Ist page in English, Text in Gujarātī).

VI. BOOKS AND ARTICLES ON *HAVELĪ SAṄGĪT :*

A. **English :**

Nadkarni, Mohan—'The Gurjari Touch in Hindustani Sangit' in *Illustrated Weekly*, Dec. 7th, 1980, pp. 42-43, 45.

Nadkarni, Mohan—'Bhakti Sammelan at Somnath, Gujarat (Jan 12-17, 1981)' in *J.N.C.P.A.*, X, 2, June, 1981, : pp. 37-39.

Sharma, B. R.—'Contribution of Rajasthan to Indian Music' in *Indian Music : A Perspective,* edited by Kuppuswamy, G. and Hariharan, M., Sundeep Prakashan; Delhi, 1980 : chap. II, pp. 104-121. [pp. 119-121].

Srivastava, Indurama—*Dhrupada*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1980 : pp. 22, 47, 58-59, 71, 131, 138, 140, 144.

B. **Hindī**

अग्रवाल, रामनारायण (संपादक)—**ध्रुपद-सम्राट श्री चंदनजी चतुर्वेदी स्मृति-ग्रंथ** (शताब्दी-महोत्सव के अवसर पर प्रकाशित), श्री चंदनजी चतुर्वेदी शताब्दी समारोह समिति, मथुरा, १९८१. [पृ० १६१-२५३]. (संकेत-चिह्न = **चंदनजी**....)

गुप्ता, उषा—**हिन्दी के कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में संगीत,** लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ, १९५९.

गोस्वामी, राधावल्लभ, कुञ्जवाले—'बरसाना-नंदगाँव की सामूहिक समाज-गान परम्परा', **चंदनजी**...., पृ० २३७-१४०.

गोस्वामी, ललिताचरणजी महाराज—'श्री राजावल्लभीय-'समाज' की गायन शैली', **चंदनजी**.... : पृ० २२७-२२८.

छबीलदास, चम्पकलाल, 'नायक'—**अष्टछपीय भक्ति-संगीत** (**हवेली संगीत**), **उद्भव और विकास,** अष्टछाप संगीत कला केन्द्र, अहमदाबाद, प्रथम भाग, १९८३; द्वितीय भाग, १९८५.

तैलंग, आनन्द विहारी—'हवेली-संगीत और उसका स्वरूप', **चंदनजी**.... : पृ० २२३-२२५.

तैलंग, गोकुलानन्द और भारतेन्दु, बनबारीलाल—**संगीत अष्टछाप**, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९६२.

भट्ट, भगवतीप्रसाद प्रेमशंकर—**पुष्टि संगीत प्रकाश**, संगीत नाटक अकादेमी, नई दिल्ली, १९८३.

भट्ट, रमेशचन्द्र—'भक्ति-संगीत की यात्रा, मध्यकाल से वर्तमान तक', **चंदनजी....** : पृ० १८२-१८७.

मिश्र, सतीशचन्द्र—'उपासना-संगीत और संकीर्तन', **चंदनजी....** : पृ० १८९-१९२.

मीतल, प्रभुदयाल—**ब्रज का सांस्कृतिक इतिहास**, प्रथम भाग, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६६.

मीतल, प्रभुदयाल—**ब्रज की कलाओं का इतिहास**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९७५.

मीतल, प्रभुदयाल—'अष्टछाप की गान-वाद्य परम्परा का उदय और विकास', **चंदनजी....** : पृ० १९५-२१३.

मीतल, प्रभुदयाँल—**अष्टछाप परिचय**, अग्रवाल प्रेस, मथुरा, १९४९.

रंजन, रजेन्द्र– ब्रज के आधुनिक संगीतज्ञ', **चंदनजी....** : पृ० २४९-२५३.

रामानुजाचार्य—'गतश्रम-मन्दिर के समाज गायक,' **चंदनजी....** : पृ० २४५-२४७.

शरण, गोविन्द 'शास्त्री'—'श्रीहरिदासी-संप्रदाय में समाज-गायन', **चंदनजी....** : पृ० २१९-२३६.

शरण, ब्रजवल्लभ—'निंवार्क-सम्प्रदाय में समाज-गान, **चंदनजी....** : पृ० २४१-२४३.

शर्मा, सत्यभान—'ब्रज की ध्रुपद-धमार परम्परा', **चंदनजो....** : पृ० १८९-१९४.

शुक्ल, विश्वनाथ—'विभिन्न घरों की गायकी और उसकी वर्तमान स्थिति', **चंदनजी....** पृ० २१५-२२१.

सक्सेना, राकेशबाला—'ब्रज के देवालय-संगीत', **चंदनजी....** : पृ० १६१-१७७.

सिन्हा, सावित्री—**ब्रजभाषा के कृष्णभक्ति-काव्य में अभिव्यंजना शिल्प**,—नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६१.

HAVELĪ SAṄGĪT COLLECTIONS :

I. Manuscripts :

(a) Many manuscript *Havelī Saṅgīt* collections are available in some Vaishnava temples of Mathura, Vrindaban, the Braj area, Rajasthan, Gujarat, etc.; see also the collections mentioned in the books of Campakāl Chabīldās 'Nāyak', Bhagavatīprasād Premashankar Bhaṭṭ, *Candanjī . . .* (pp. 161-253), Srivastava, *Dhrupada*, (pp. 140-142), etc., mentioned above.

(b) Some manuscript collections of *Havelī Saṅgīt* are also available in libraries, like Anūp Sanskrit Library, Bikaner, Vrindaban Research Institute, Vrindaban, City Palace Library, Jaipur, etc., under the categories फुटकर पद, पद संग्रह, पदावली, etc.

(c) Some compositions are included in the collection of S.C.P.A. / ISTAR : cf above 'V. *Dhrupad collections*' (**Manuscripts**).

2. Printed collections :

छबीलदास, चम्पकलाल, 'नायक'—**अष्टछपीय भक्ति-संगीत (हवेली संगीत), उद्भव और विकास**, अष्टछाप संगीत कला केन्द्र, अहमदाबाद, प्रथम भाग, १९८३; द्वितीय भाग, १९८५.

भट्ट, भगवतीप्रसाद प्रेमशंकर—**पुष्टि संगीत प्रकाश**, संगीत नाटक अकादेमी, नई दिल्ली, १९८३.

श्रीराग रत्नाकर तथा भक्तिचिन्तामणि, जीयुत लाला भक्तराम, मेम्बर धर्मसभा, जालंधर सगृहीत, खेमराज श्रीकृष्णदास, बम्बई, १९८४.

श्री राधावल्लभजी का वर्षोत्सव, (ब्रज वृन्दावन के प्राचीन रासकों की वाणियों का संग्रह), श्री ललिता चरण जी गोस्वामी, सम्पादक, श्री राधावल्लभ मन्दिर, वैष्णव कमेटी, वृन्दावन; प्रथम खण्ड, १९७८; द्वितीय खण्ड, १९७९; तृतीय खण्ड, १९८०.

See also the books on Aṣṭachāp, Swāmī Haridās etc. (mentioned above and in 'VII. *Biographies*'.

VII. BIOGRAPHIES : BOOKS AND ARTICLES GIVING BIOGRAPHICAL PROFILES OF SOME OF THE PAST AND PRESENT EXPONENTS OF *DHRUPAD*.

I. General :

A. English :

Misra, Susheela—*Great Masters of Hindustani Music*, Hem Publisher. New Delhi. 1981. [pp. 9-16, 17-22, 29-35 and *passim*.].

Nadkarni, Mohan—*Fifteen musicians of Madhya Pradesh*, The Ustad Allaudin Khan Sangeet Academy, Lalit Kala Bhavan, Bhopal, 1982. [*passim*].

Srivastava, *Dhrupada*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1980 [Chapter VII, Biographical sketches of Past and Present Dhrupada Singers : Past, pp. 119-138; modern, pp. 138-144].

Who's who of Indian Musicians, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, Ist ed., 1968, 2nd ed., 1984. [*passim*].

B. Hindī :

अग्रवाल, सरयू प्रसाद—**अकबरी दरबार के हिन्दी कवि**, लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ, १९५०.

अर्शी, मौलना इम्तियाज अखी खाँ—'हिन्दुस्तान के चन्द मशहूर मोसीक़ीकार', **रजत,** (त्रैमासिक), वर्ष २, अङ्क १, जनवरी, १९७८ : पृ० १७-२१.

कलेकर, सरयू—**रामपुर की सदारंग पम्परा और प्रतिनिधि आचार्य बृहस्पति**, बृहस्पति पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, १९८४.

खाँ, विलायत हुसैन—**संगीतज्ञों के संस्मरण**, संगीत नाटक अकादेमी, नई दिल्ली, १९५९.

गर्ग, लक्ष्मीनारायण—**हमारे संगीत रत्न**, संगीत कार्यालय, हाथरस, द्वितीय संस्करण, १९५७, तृतीय संस्करण, १९७८.

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—**संगीतज्ञ कवियों की हिन्दी रचनाएँ**, साहित्य भवन, इलाहाबाद, १९५५.

चौबे, सुशील कुमार—**हिन्दुस्तानी संगीत के रत्न**, उत्तर प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, लखनऊ, १९७६.

दुबे, शुकदेव—**हमारे संगीतज्ञ**, विवेक प्रकाशन, दिल्ली, १९७९.

द्विवेदी, हरिहरनिवास—**मानसिंह और मानकुतूहल**, विद्या मन्दिर प्रकाशन, मुरार, ग्वालियर, १९५४, पुनर्मुद्रण, १९५६.

द्विवेदी, हरिहरनिवास—**तोमरों का इतिहास**, द्वितीय भाग **ग्वालियर के तोमर**, विद्या मन्दिर प्रकाशन, मुरार, ग्वालियर, १९७६.

नाडकर्नी, मोहन—**मध्यवर्ती, मध्यप्रदेश के पन्द्रह संगीतकार**, राजकमल प्रकाशन, पटना, १९८२.

नारायण, प०—**हमारे संगीतज्ञ**, कला प्रकाशन, इलाहाबाद, १९६१.

(आचार्य) बृहस्पति—**ध्रुवपद और उसका विकास; संगीत चिंतामणि; मुसलमान और भारतीय संगीत**; **खुसरो, तानसेन और अन्य कलाकर** : References, See above = Sections I, B and II, B.

सन्याल, रानु—'उस्ताद मोहिउद्दीन डागर', **संगीत**, संगीत कार्यालय हाथरस, सितम्बर १९५७; पृ० ४८-५०.

2. BIOGRAPHIES OF SOME OF THE PAST AND PRESENT EXPONENTS OF *DHRUPAD* :

(references to books on *Dhrupad* or other aspects of music, and monographies) :

1. Nāyak Gopāl I and Nāyak Gopal II :

A. English :

Krishnacharya, Hulugur—'Gopal Nayaka', *J.M.A.*, XX, 1949, pp. 101-103.

Srivastava, *Dhrupada* : Nāyak Gopāl I, pp. 122-124; Nāyak Gopāl II : 124-125.

B. **Hindī** :

गर्ग, लक्ष्मीनारायण—'गोपाल नायक', **संगीत, ध्रुपद** : पृ० १५३-१५४.

बृहस्पति : गोपाल नायक I : पृ० १७८-१८२,
गोपाल नायक II : पृ० १८६-१८७.

मीतल, प्रभुदयाल—**संगीताचार्य बैजू और गोपाल—जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६० : पृ० ३३-४०.

2. **Baijū Bāwarā** :

A. **English** :

Qanungo, S. N.—'Baiju Bawara, the musician', in *Indo-Asian Culture*, XIII, 2, October 1964 : pp. 130-133.

Srivastava, *Dhrupada* : pp. 125-128.

B. **Hindī** :

गर्ग, लक्ष्मिनारायण—'बैजू बावरा', **संगीत, ध्रुपद** : पृ० १४४-१४९.

बृहस्पति : पृ० १८२-१८५.

मीतल, प्रभुदयाल—**संगीताचार्य बैजू और गोपाल—जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १८६० : पृ० २८-३३.

3. **Nāyak Bakhshū** :

A. **English** :

Srivastava, *Dhrupada* : pp. 128-130.

B. **Hindī** :

नायक बख्शू—**सहसरस** (नायक बख्शू के ध्रुपदों का संग्रह), प्रेमलता शर्मा (लिप्यंतरण और संपादन), संगीत नाटक अकादमी, नयी दिल्ली, १९७२ : भूमिका, पृ० १०७-१११.

बृहस्पति : पृ० १८५-१८६.

4. **Swāmī Haridās** :

A. **English** :

Haynes, Richard Dale—*Svāmī Haridās and the Haridāsī Sympradāy*, A Ph. D. dissertation in South Regional Studies, University of Pennsylvania, 1974.

Misra, Susheela—*Great Masters of Hindustani Music*, Hem Publishers, New Delhi, 1981 : pp. 17-22.

Shastri—'Swami Haridas (1480-1575),' Music Personalities of the World. in *Music Mirror*, Garg, L. N., editor, Vol. I, No. I, January 1958 : pp. 54-55.

Srivastava, *Dhrupada* : pp. 130-132.

Vedi, D. C.—'Swami Haridas, in *I.M.J.*, Vol. I, April 1964 : pp. 27-28.

B. **Hindī :**

उपाध्याय, छैलबिहारी—**हरिदास तत्व जिज्ञासा**, ऐतिहासिक, साहित्यिक साक्ष्यों के आधार पर, दानलीला लाल शुक्ल एवं कपिलदेव शर्मा, मनीपाड़ा, वृन्दावन, १९८३.

गर्ग, लक्ष्मीनारायण—**'स्वामी हरिदास' संगीत ध्रुपद :** पृ० १३५-१३७.

गर्ग, लक्ष्मीनारायण (सम्पादक) 'हरिदास-विशेषांक', **संगीत**, संगीत कार्यालय, हाथरस, सितम्बर १९५८.

गोस्वामी, शरणबिहारी—**कृष्णभक्ति-काव्य में सखीभाव**, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, १९६६. [पृ० ४१०-४६९ एवं यत्र-तत्र].

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—'स्वामी हरिदास', **संगीत**, सितम्बर १९५८.

दत्त, गोपाल—**स्वामी हरिदास जी का सम्प्रदाय और उसका वाणी-साहित्य**, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६०.

बृहस्पति : पृ० २२५-२२७.

मीतल, प्रभुदयाल—**स्वामी हरिदासजी, जीवनी और वाणी तथा अष्टाचार्यों एवं भक्त कवियों की जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६१.

5. **Tānsen :**

A. **English :**

Brahaspati, K. C. D.—'Tansen' in *Composers*, Cultural Leaders of India Series, V. Raghavan, General Editor, Publications Division, New Delhi, 1979 : pp. 75-88.

Gautam, M. R.—'Sangeet Tansen', chapter 15 in *Readings on Indian Music*, edited by G. Kuppuswamy and M, Hariharan, College Book House, Trivandrum, 1979 : pp. 148-156.

Misra, Susheela—*Great Masters of Hindustani Music*, Hem Publishers, New Delhi, 1981 : pp. 9-16 and plate.

Moudgalya, V. C.—'Tansen' in *I.M.J.*, I, April 1964 : pp. 29-30.

Rizvi, Dolly—*Tansen*, The musician of the court of Akbar, (comic book) Amar Chitra Katha No. 75, IBH Education Trust, Bombay, 1977.

Roychaudhuri, B. K.—*Hindustani Music and Mian Tansen,* Galcutta, n. d.

Srivastava, *Dhrupada* : pp. 132-835.

B. **Hindī :**

खाँ, राजा नवाब अली—**मारिफुन्नग़मात**, हिन्दी अनुवाद, प्रथम भाग, संगीत कार्यालय, हाथरस, तृतीय संस्करण, १९७४ : भूमिका, पृ० २७-२८.

खाँ, विलायत हुसैन खाँ—**संगीतज्ञों के संस्मरण**, संगीत नाटक अकादेमी, नई दिल्ली, १९५९ : पृ० ४६-४७ एवं ५८-६४,

गर्ग, लक्ष्मीनारायण—**संगीत**, **ध्रुपद** : पृ० १३७-१४३; **हमरे संगीत रत्न**, संगीत कार्यालय, हाथरस, तृतीय संस्करण, १९७९ : पृ० १८८-१९७.

चतुर्वेदी, नर्मदेश्वर—**कवि तानसेन और उसका काव्य**, साहि य भवन, इलाहाबाद, १९५६.

बृहस्पति : पृ० १८७-२१३.

मीतल, प्रभुदयाल—**संगीत-सम्राट तानसेन, जीवनी और रचनाएँ**, साहित्य संस्थान, मथुरा, १९६०.

C. **Urdū** :

Dhaulapurī, Qāzī Mirāj—'Tānsen' in *Ājkal*, Mūsiqī Number. August 1956 : pp. 87-86.

D. **Bengālī** :

Roychaudhuri, Brajendra Kishore—*Hindustānī Sāṅgīte Tānsener Sthān*, Mayanmansingh, Gauripur, 1939.

6. **Ibrāhīm Ādil Shāh II** :

A. **English** :

Ibrāhīm Ādil Shāh II—*Kitāb-i-Nauras*, Introduction, Notes and Textual Edition by Nazir Ahmed, Bharatiya Kala Kendra, New Delhi, 1956. [Introduction : pp. 1-14 and up to p. 55, *passim.*].

Srivastava, *Dhrupada* : pp. 136-168.

B. **Hindī** :

बृहस्पति : पृ० १३०-१३२.

THE BANARAS DHRUPAD MELĀ-S

1. Banaras or Varanasi is known as the cultural capital of India, especially of the Hindu India. It has from time immemorial led other centres of learning and culture and during the past century especially in music and dancing. Singers and musicians from different parts of the country flocked here seeking the patronage of the King and the mahant-s and noblemen of this holy city.

Though Banaras has had no dhrupad school of its own, it has given shelter to and encouraged dhrupadiya-s of several schools. The series of dhrupad festivals that began here in 1975 and is presently (1986) holding its 12th annual session bears eloquent testimony to its greatness and the culture of its music-loving people.

2. The 1975 session of the dhrupad mela can be said to have marked the Indian renaissance of dhrupad, the senior Dagar brothers having begun the global level one in the early sixties. While the glory of it goes to Varanasi, the credit goes to its enlightened Maharaja. The place and the people have brought new life to the rich but apparently vanishing heritage of Dhrupad—the soul of Hindu mystical culture.

The series was intiated by the Sangit Natak Akademi-New Delhi through the late Dr Lalmani Mishra, the then Dean of the Faculty of Music and Fine Arts BHU. Backed by the valuable advice and help from Kashi Naresh, Dr Vibhuti Narayan Singh, Chancellor of BHU, Dr Mishra and associates organised and managed the first dhrupad mela with great eclat. It was then decided by the executive committee of the Dhrupad Samiti to celebrate the dhrupad mela every year at Tulsighat during mahasivaratri festival. Since than it has been held every year without break.

The management has been done by a dhrupad samiti backed by Banaras Maharaja Vidya Mandir Nyas, Sankat Mochan Foundation and Bhava Prabha Padma Sansthan. The funding was done mainly by the Sangit Natak Akademi-New Delhi and partly by Banaras Maharaja Vidya Mandir Nyas for the first five years. From 1980 onwards, the entire responsibility was taken up by the Banaras Maharaja Vidya Mandir Nyas.

The venue of the series has been the exquisite waterfront named Tulsighat, where Tulsidas wrote the Ramcharitmanas and his doha-s. This is an irregular quadrangle facing the Ganga on the east and enclosed with

a broken wall on the north and old residential houses on the two other sides. A pandal is erected here and a stage raised on the southern flank. All this is decorated with big pieces of colourful cloths and lights. The pandal is not stately, rather just homely, yet quite tastefully made up. The audience can squat on the tarpaulin covered ground in the centre or on folding chairs and sofas which are arranged on the three sides. The peak atterdance has been around a thousand strong on the average per night. The overall character of the listeners is cosmopolitan cutting across differences of nationality, race, social class and age group.

The festival is held in a three-day session starting two days before, and ending on, the Shivaratri night. Each session is a whole night eight hour long affair. The last artiste ends the concert in the twilight of the next daybreak.

The purpose of the fest has been to revive Hindu spiritual music at its best and propagate it among the true lovers and connoisseurs of this musical system. It has served the purpose eminently well. The example of full-fledged three night session in Varanasi for more than a decade has been followed by lovers and centres of dhrupad in other places of India (vide Dhrupad News).

Over these years almost every dhrupad-dhamar singer and every pakhawaji worth his name as well as two or three last-of-the Mohawks type rudravina players kave appeared on its concert platform. The dhrupad mela is indebted to these artistes for having selflessly served the cause of dhrupad renaissance without charging professional fees. Those coming from outside have of course been given free hospitality and travel expenses and some veterans among them awarded quite big sums of money as prizes.

The music lovers also enjoy the three consecutive soirees with rapture free of cost. No admission fee is levied from the listeners. They come from all strata of our society and from many nations of the world. The foreigners sojourning here in Varanasi attend the mela in good strength and listen with rapt attention.

3. The first dhrupad mela (1975) was a grand success. Both the elite and the commoners of the city were thrilled. So, the second mela in 1976 was celebrated with greater gaiety and colour. Prominent musicians of Varanasi lent their hands to make it a memorable event. An elephant decked in ornamental clothes and with the word DHRUPAD written on the forehead ceremonially welcomed the distinguished guests, eminent persons and music lovers of Banaras. Shri Chenna Reddy, the then

Governor of Uttar Pradesh, was the chief guest; and Pt Ravishankar condescended to grace the occasion.

In the morning, a seminar was organised. Veteran vocalists such as Pt. Bharat Vyas, Pt. Ram Chatur Mallik, Pt. Siyaram Tewari and several others spoke about their traditions. And renowned musicologists of Banaras such as Thakur Jaidev Singh and Dr. Premlata Sharma also took part and spelt out their voluable comments.

In the succeeding seven years, four out of the seven Dagars, all the Malliks and the Choubes, Pt. Siyaram Tewari, Ritwik Sanyal, Pt. Mahadev Mishra, Pt. Harishankar Mishra and many others (vide list below) appeared on the concert platform and put more life into the reviving tradition. Pt. Kamlapati Tripathi was thc Chief guest in 1983.

In the 10th dhrupad Mela (1984), a 2-day seminar on dhrupad was organised by the Faculty of Performing Arts-BHU. Dr. Vibhuti Narain Singh (Kashinaresh and Chancellor-BHU) and his son Yuvaraj Ananta Narayan Singh graced the occasion along with Dr. Narayan Menon Chairman of SNA and Dr. Smt. Kapila Vatsyayan representing GOI Ministry of Education and Culture.

Special awards were instituted during the 10th mela by BM Vidya Mandir Nyasa of Kashi Naresh. An Endowment Fund with one lakh rupees was instituted by the ruler of Travancore in the name of Swati Tirunal in 1985.

The recipients of the Rs. 3000 awards each in the 10th mela were Pt Siyaram Tewari (dhrupad singer) from Patna, Pt Ram Chatur Mallik (dhrupad singer) of Darbhanga, and Shri Purushottam Das (pakhawaj-player) of Nathdwara. In the 11th mela (1985), the recipients were Ustad Nasir Aminuddin Dagar (dhrupad vocalist) of Calcutta, Pt Laxman Choube (dhrupad singer) of Mathura, and Ustad Zia Mohiuddin Dagar (rudravina player) of Bombay.

In 1979, Tulsi prize was instituted by Maharaja Vibhuti Narayan Singh to be awarded to dhrupad singers composing verses from Tulsidas and to pakhawajis composing shiv-paran. Swami Pagal Das (pakhawaji), Shri Rama Kant Pathak (pakhawaji), Ritwik Sanyal (vocalist), Pt Laxman Bhatt Telang (vocalist), and Pt Tribhuvan Upadhyay (pakhawaji) won the prize several times. In the 2nd mela, Pannalal Upadhyaya (pakhawaji) Damodar Hota (vocal) and Ritwik Sanyal (vocal) won special prizes for outstanding performances.

4. Artists who have performed in the Banaras series of dhrupad mela-s may now be listed.

Those who performed in all the eleven melas: 1 Pt Siyaram Tewari (vocal) 2 Pt Laxman Bhatt Telang (vocal) 3 Dr Ritwik Sanyal (vocal) 4 Swami Pagal Das (pakhawaj & lec-dem). Those who performed in one or more than one but not all the melas may be listed in four categories.

Vina. 1 Ustad Zia Mohiuddhin Dagar (rudravina) 2 Pt. Gopal Krishna (vicitravina) 3 Pt Asit Bannerji (rudravina) 4 Swami Parvatikar (dattatreyavina) 5 Gorakhnath Das (vamsa)

Vocal. 1 Pt Ram Chatur Mallik 2 Pt Bharat Vyas 3 Pt Gajanan Thakur 4 Pt T L Rana 5 Late Pt Balji Choube 6 Pt Laxman Choube 7 Pt Harishankar Mishra 8 Pt Mahadev Mishra 9 Shri Vidur Mallik 10 Ustad Zia Fariduddin Dagar (solo, jugalbandhi with Ritwik Sanyal as junior partner) 11 Ustad Sayeeduddin Dagar 12 Ustad Nasir Aminuddin Dagar Padmabhushan 13 Pt Batuk Prasad Sharma 14 Pt Gunindra Mukherji 15 Professor Nimai Chand Boral 16 Professor Sumati Mutatkar 17 Prem Kumar Mallik 18 Ram Kumar Mallik 19 Pt Abhay Narayan Mallik 20 Pawar Brothers 21 Smt Itu Bannerji 22 Smt Subhada Desai 23 Shri Nihar Ranjan Bannerji 24 Pt Tamhankar 25 Smt Kaberi Bose (nee Kar) 27 Students of BHU: Nita, Anita, Sumita, Richa, Sangita, Premadasa, Kavimandan, Umashankar, Vinod, Dipti (dhrupad vrindagan) trained by Dr Ritwik Sanyal.

Pakhawaj. 1 Pt Purushottam Das 2 Late Pt Amarnath Mishra 3 Raja Chhatrapati Singh 4 Pt Shankarrao Shinde Padmashri 5 Shri Vitthaldas Gujarati 6 Shri Govindramji 7 Shri Ramji Upadhyaya 8 Shri Tulsiramji 9 Shri Ramakant Pathak 10 Shri Laxminarayana Pawar 11 Shri Pannalal Upadhyaya 12 Shri Tribhuvan Upadhyay 13 Shri Babulal Pakhawaji 14 Shri Srikant Mishra (Tun) 15 Shri Pranab Mukherji 16 Shri Krishnadasji 17 Shri Yamunadas 18 Shri Ram Kishore Das 19 Shri Manik Munde 20 Shri Chhuttanlalji 21 Shri Vibhuti Mishra (child artist) 22 Shri Dinesh Prasad 23 Late Mannu Maharaj. 24 Sacchidanand Soni (child artist) 25 Prabhudatt.

Others. Other musicians not belonging to the dhrupad tradition & style performed on the dhrupad manch out of inspiration for dhrupad. They are Thakur Rajbhan Singh (surbahar), Pt Jyotin Bhattacharya (sarod), Shri Damodar Hota, Kumari Winnifred Corner (vocal), Dr Rajeshwar Acharya (vocal), Prof M R Gautam (vocal), Dr Pradip Dixit & Pt Kanakrai Trivedi (vocal jugalbandi), Kumari Allyn Miner (surbahar), Pt Balaram Pathak (surbahar), Pt Badri Maharaj (pakhawaj).

The dhrupad mela series is also grateful to Mahantji Professor Veerbhadra Mishra, Prof K C Gangrade, Dr Rajeswar Acharya, Shrī Priya Gopal Bhattacharya, Shri Gopal Bhatt, Pt Maheswar Jha, Shri Chhannulal, Sri Mangala Prasad and many others who lent their untiring energy in managerial work that made the series of melas a memorable chapter in the renaissance of our national art music.

(A reportage in retrospect written by Dr Ritwik Sanyal).

Dr. Km. Premalata Sharma Presenting the Award to
Ustad Nasir Aminuddin Dagar 1985

Inaugural Functions of the Dhrupad Mela 1985
(From Left to Right) 1. Ustad Zia Mohiuddin Dagar, 2....3. Dr. Raghunath Singh,
4. Maharaja Kumar Anant Narain Singh, 5. Prof. Veerbhadra Misra,
6. Sri Anand Bahadur Singh

DHRUPAD NEWS

The dhrupad-dhamar is the oldest and finest demonstrable form of singing and playing in India today' It bears a rich heritage. Several oral traditions and centres of music have been trying to popularise this marvellous genre of music. During the last ten years it has come to new life. It now commands the esteem of a world-wide audience. So much so that recently the Times of India declared it as the in-thing and khyal as out of fashion.

There has been a steady growth of Western interest in the genre ever since 1964, when the Dagar Brothers (the late Nasir Moinuddin Dagar and his still living younger brother Aminuddin Dagar) gave dhrupad recitals and lec-dems as invitees of the International Institute for Comparative Music Studies in Berlin and the Centre d'Etude des Musiques Orientales in Paris. This was followed in the late sixties and early seventies by Zia Mohiuddin Dagar's workshops and conservatory courses at many several American Universities and concerts tours of Aminuddin and Zia Fariduddin Dagar. In India, from the fifties onwards, Pt. Ramchatur Mallik and Pt. Siyaram Tiwari, Tansen Pande and Rahimuddin Dagar held the fort against the onslaughts of the khyalias.

Dhrupad Festivals

In 1975, the dhrupad mela held in Varanasi marked its Indian renaissance. It was initiated by the Sangit Natak Akademi, New Delhi, through the late Dr. Lalmani Mishra, Dean, Faculty of Performing Arts, and continued in later years by a dhrupad samiti backed by Maharaja Banaras Vidya Mandir Nyas, Sankat Mochan Foundation and Bhavaprabhapadma Sansthan. Since then it has been held every year without break during Mahasivaratri festival in a three day session. The funding was done mainly by the Sangit Natak Akademi and partly by Maharaja Vidya Mandir Nyas for the first five years. From 1980 onwards, the Vidya Mandir Nyas took over the entire responsibility.

The Sangit Natak Akademi, New Delhi, organised independently four big Dhrupad Mela-s of the duration of five to seven days at Vrindavan (twice in 1979 and 1980), Nathadwara (1982) and Ambejogai (1982-83) under the directorship of Dr. Prem Lata Sharma. All the prominent dhrupadia-s, pakhawaji-s and beenkar-s performed and many new talents got all India recognition. In 1978, the SNA-Delhi had also recorded for its archives a lec-dem by Dr. Prem Lata Sharma and Ritwik Sanyal on gamaka-s (of the sastra-s and as rendered in the dagarvani).

In Vrindavan, Srivatsa Goswamiji of the Chaitanya Prema Sansthana has been holding annual dhrupad sammelana-s around the holi festivals from 1982 onwards. At Indore, a dhrupad kalakendra has been founded by Pawar Brothers headed by Laxminarayan Pawar and some music lovers of the town and they have been organising dhrupad concerts from time to time. In 1985, Smt. Asha Gadgil organised a successful dhrupad workshop of one week's duration in Pune under the supervision of Ustad Nasir Zaheeruddin & Nasir Fayyazuddin Dagar. Around thirty students took part in the workshop and several singers and theoreticians delivered lectures on dhrupad. This is the first of its kind in Maharashtra.

The Madhya Pradesh Government has done dhrupad-dhamar a yeoman's service through its indefatigable cultural secretary, Shri Ashok Vajpayi, who is himself a poet. It opened a dhrupad centre and placed several scholars under its first director and guru, Ustad Zia Fariduddin Dagar. Three of them have already completed the training. It has also been holding a dhrupad samaroh every year. In 1981, it presented some veterans such as Pt. Ram Chatur Mallik, Pt. Siyaram Tiwari, Pt. Balji Choube, and Smt. Asgari Bai and some younger talents such as Ritwik Sanyal. In 1982, the fest was named Dagar Saptak with all the seven Dagar brothers and cousins on the platform. In a later year in 1983, it was a dhamar samaroh. The 1984 and 1985 sessions were all highly successful.

The annual Bairam Khan dhrupad samaroh at Jaipur (Rajasthan 1982-85), and the Dagar Saptak in Calcutta (1983) and in Delhi (1984) are worth mentioning. At Gwalior (Tansen Festival), Ayodhya, Calcutta, Pune, Kanpur, dhrupad-dhamar items were included in general music festivals.

A dhrupad ashram in memory of the late Ustad Nasir Moinuddin Dagar is functioning under the able guidance of Padmabhushan Aminuddin Dagar. It trains students in dhrupad and also organises periodical concerts. A dhrupad society, formed many years ago by the Delhi based Dagar brothers is again organising several concerts in India and abroad for the promotion of dhrupad.

A residential dhrupad gurukula has been set up by Ustad Zia Mohiuddin Dagar in New Bombay. It will impart exclusive training in dhrupad singing and rudravīṇā playing to both Indian and foreign students in the manner of guru-śiṣya-paramparā. Mohiuddin Dagar as well as Aminuddin Dagar appeared on the concert platforms of India Festival (1985-86) in France. A dhrupad school is also guiding vocal students at Vrindavan under the auspices of Chaitanya Prem Sansthan, with the guidance of Pt Vidur Mallik.

Several universities in India have qualified dhrupad teachers on the staff. They are : Professor Nimai Chand Boral & Smt Itu Bannerji of Ravindra Bharati—Calcutta, Dr Ritwik Sanyal of Banaras Hindu Univerity, Shri Abhay Narayan Mallik of Khairagarh University, Sri Prem Kumar Mallik of Allahabad University, and Km. Subhada Desai of M S University of Baroda.

The annual dhrupad festivals often included seminars and discussions. Eminent dhrupadias & rudravina players such as ZM Dagar and Fahimuddin Dagar and musicologists such as Thakur Jaidev Singh and Professor Dr. Premlata Sharma have taken part in these. Many questions have been raised and answered on the preservation and propagation of dhrupad.

Dhrupad has always appealed to western taste more than khyal. The Dagars and some of their pupils as also the Malliks of the Darbhanga school have appeared umpteen times on the concert platforms in Europe and America and also conducted workshops. Besides, universities in UK and USA have shown interest in the study of dhrupad. Ustad Zia Mohiuddin Dagar taught at Wesleyan University and at Seattle and Berkeley during 1968-74. Ustad Zia Fariduddin Dagar and Dr. Ritwik Sanyal conducted a monthlong worshop and founded a dhrupad centre at Innsbruck (Austria) in 1979; they also performed jugalbandis at the Durham University Oriental Music Festival, the World of Music & Dance Fest (Bath), and the BBC Promenade concerts (1981-83). In 1983 Ritwik Sanyal taught dhrupad at Cambridge University in the annual summer school of music and in London (WOMAD & SOAS) : ICCR financed the passage.

This Western interest has registered baek in India and some universities have added dhrupad to their music curriculum. In 1983 a complete dhrupad fest was organised in several European cities : this was partially sponsored by ICCR. In 1982 Film Director Mani Kaul & Producer Ashok Vajpayee produced a film called DHRUPAD featuring Z M & Z F Dagar. The MP Govt's Bhopal dhrupad centre has trained several young dhrupadias under the direction of Z F Dagar. And the Chaitanya Prem Sansthan's Goswamiji & sons have been trying to revive the temple tradi. tion of dhrupad viz. Raslila, Rasiya, Haveli Sangit and puṣṭimārga samaj sangit.

Awards

Awards are given annually during the dhrupad festival of Banaras to eminent dhrupad singers, veena playars and pakhawaj players by Vidya Mandir Trust of Maharaja of Banaras and the Endowment Fund instituted by the ruler of Travancore in the name of Swati Thirunal in 1985.

The awards were given for the first time in the 10th Dhrupad Mela (1984). The recipients were Pt. Siyaram Tiwary (Dhrupad singer). of Patna, Pt. Ram Chatur Mallick (Dhrupad singer) of Darbhanga and Shri Purushottam Das (Pakhawaj player) of Nathadwara.

In the 11th Dhrupad Mela (1985), the recipients were Ustad Nasir Aminuddin Dagar (Dhrupad singer) of Calcutta, Pt. Laxman Chaubey (Dhrupad singer) of Mathura and Ustad Zia Mohiuddin Dagar (Rudra Veena player) of Bombay.

The Sangit Natak Akademi, New Delhi has given awards to the following Dhrupad musicians in the last 10 years :

1. Pt. Ram Chatur Mallik (Vocal)
2. Usted Asad Ali Khan (Rudra Vina)
3. Ustad Zia Mohiuddin Dagar (,, ,,)
4. Pt. Siya Ram Tiwari (Vocal)
5. Ustad Nasir Aminuddin Dagar (Vocal)

The M. P. Government has honoured Smt. Asgari Bai (who is a singer of Dhrupad-Dhamar, besides Thumri-Dadra etc.) by Shikhar Samman on Feb. 13, 1986.

OUR CONTRIBUTORS

In this Volume

1. Beohar, Anil Bihari, M. A. (Instrumental Music, I. K. S. V.. Khairagarh), M. Musicology (B. H. U.), submitted thesis for the Ph. D., degree on 'A Study of Mataṅga's Bṛhaddeśī' in the Department of Musicology, B. H. U.; Lecturer in Musicology, I. K. S. V., Khairagarh (M. P.)—491 881.

2. Chaudhari, Subhadra, M. Musicology, Ph. D. (B. H. U.), Head, Department of Musicology and Aesthetics, I. K. S. V., Khairagarh (M. P.) 491 881. Author of highly commended work 'Bharatiya Sangeet Men Tāla Aur Roop-Vidhan (Lakshya-Lakshanmulak Adhyayan)' covering ancient, medieval and contemporary Tāla system, compositional forms and prosody.

3. Delvoye, Francoise, 'Nalini' (born in 1950) is a French Indologist from the Sorbonne University, Paris. After completing a critical edition and French translation of the *Bhaṁvar-gīt*, of Nand-dās (Ph. D., 1976), she started a research work on *dhrupad* compositions, from a literary point of view. She is presently collecting and editing the *dhrupad* compositions attributed to Tānsen (from the oral and written tradition), under an Indo-French fellowship (U. G. C./French Government).

   Residence Address : Dr. Francoise DELVOYE, 'Nalini'
   c/o Mrs PANDEY
   49 A, Ravindrapuri Colony
   VARANASI—221 005 U. P.

4. Dwivedi, Hariharniwas (Sahityavacaspati), advocate by profession, author and editor of several works on language, literature, history, archaeology and law. Awarded honorary doctorate by the Jiwaji Vishwavidyalaya, Gwalior. A versatile scholar, deeply interested in the contribution of Gwalior to Indian music, viz. Dhrupad. Some of his works are—Dillee Ke Tomar, Gwalior Ke Tomar, Madhya-desiya Bhasha, Mansingh Aur Mankutuhal, Tansen (in press).

   Address:—Vidyamandir, Murar,
   Gwalior-474 009.

5. Mukherjee, Bimalendu, Formerly—1. General Manager (Mines & Quarries) Bhilai Steel Plant, 2. Vice-Chancellor, Indira Kala Sangit Vishwavidyalaya, Khairagarh (M. P.).

   Born in a traditional family of Bengal, where academics and fine arts have been an essential part of life, Bimalendu Mukherjee, a Geologist by education, a Mining Engineer by profession, a Manager by vocation and a Musician by nature, was brought up in an environment steeped in classical music. At the age of eleven, he came across the great sitar maestro Ustad Inayat Khan of Gauripur. He was also trained by stalwarts like Birendra Kishore Roy Choudhary, Jyotish Choudhary, Jitendra Mohan Sengupta among others. In the ancestory he had a renowned Drupadia of Bengal, Purnachandra Chatterjee of Bantra (Howrah). He plays an incredible variety of instruments including sitar, sarod, dilruba, been, surbahar, sarangi, santoor and sursingar. As Vice-Chancellor of Khairagarh University and member of the International Society of Music Educators, Shri Mukherjee has rendered yeoman's service to society in the field of music.

   Present address :

   Sri Bimalendu Mukherjee,
   6/8, Motilal Nehru Nagar (East),
   Bhilai,
   Distt. Durg (M. P.)

6. Sanyal Ritwik : M. A. (Philosophy, Bombay University), M. Mus. (Vocal Music. B. H. U.), Ph. D. (B. H. U.), Lecturer in Vocal Music, Faculty of Performing Arts, B. H. U. Varanasi—221005. Has had intensive training in Dhrupad in the Dagar tradition, from Zia Mohiuddin Dagar. Has participated in almost all Dhrupad Festivals organised at various places in India during the last ten years. Has also given performances abroad and conducted workshops on Dhrupad in Europe and U. K.

7. Upadhyaya Adinath, M. Musicology (B. H. U.), working on Bhāvabhaṭṭa's works for his Ph. D. degree in the Department of Musicology, B. H. U.

   Address :
   374 A, Near Central School, D. L. W.
   Varanasi.

इस अंक के निबन्ध लेखक

१. ब्यौहार, अनिल विहारी (वाद्यसंगीत, इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय खैरागढ़, एम. म्युजिकोलाजी (बी. एच. यू.), हिन्दूविश्वविद्यालय में पी-एच. डी. उपाधि के लिए मतङ्गकृत बृहद्देशी शीर्षक शोध निबन्ध जमा किया है; संप्रति इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय में प्राध्यापक।

२. चौधरी, सुभद्रा, एम. म्युजिकोलाजी, पी. एच. डी. (बी. एच. यू), संप्रति इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय खैरागढ़ में म्युजिकोलाजी और एसथेटिक्स की विभागाध्यक्ष; 'भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान (लक्ष्य-लक्षण मूलक अध्ययन)' नामक अत्यन्त प्रामाणिक तथा प्रशस्त ग्रन्थ की लेखिका।

३. डेलवाय, फ्रेन्क्वाइस 'नलिनी' (जन्म १९५०); सोरबोने विश्वविद्यालय की प्राच्यविद्याविदुषी; नन्ददासकृत भँवरगीत का पाठसंपादन और फ्रेन्च भाषा में अनुवाद (पी. एच. डी. १९७६) करने के बाद इन्होंने ध्रुपद की रचनाओं का साहित्यिक दृष्टि से अध्ययन प्रारम्भ किया; संप्रति इण्डो-फ्रेन्च फेलोशिप (विश्वविद्यालय अनुदान आयोग तथा फ्रांस सरकार) के अन्तर्गत तानसेन की विख्यात ध्रुपक्ष रचनाओं का संकलन तथा संपादन कर रही हैं।
निवास ४९ ए, रवीन्द्रपुरी कालनी, वाराणसी।

४. द्विवेदी, हरिहर निवास (साहित्य वाचस्पति)—पेशे से अधिवक्ता; भाषा, साहित्य, इतिहास पुरातत्व, तथा विधि विषयक अनेकों ग्रन्थों के लेखक; ग्वालियर विश्वविद्यालय से मानद डाक्टरेट उपाधि; ध्रुपद में ग्वालियर के अवदान में विशिष्ट रुचि; कुछ कृतियाँ—दिल्ली के तोमर, ग्वालियर के तोमर, मध्यदेशीय भाषा, मानसिंह और मानकुतूहल, तानसेन (प्रकाशनाधीन) पता—विद्या मन्दिर, मुरार, ग्वालियर।

५. मुखर्जी, विमलेन्दु, भूतपूर्व, १. प्रबन्धक (माइन्स एण्ड क्वेरीज) भिलाई स्टील प्लाण्ट; २. कुलपति, इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय खैरागढ़

विद्या तथा कला की परम्परा वाले परिवार में उत्पन्न; शिक्षा से भूगर्भ-शास्त्रीय, पेशे से खनन इन्जीनियर, कार्य में प्रबन्धक तथा प्रकृति से संगीतज्ञ; शास्त्रीय संगीत में परिनिष्ठित परिवेश में पालन-पोषण हुआ; ग्यारह वर्ष की आयु में गौरीपुर के महान् सितारवादक उस्ताद इनायत खाँ से परिचय; अन्य लोगों के अतिरिक्त वीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, ज्योति चौधरी; जितेन्द्र मोहन सेनगुप्त जैसे विशिष्ट कलाकारों से शिक्षा पायी; इनके पूर्वजों में हावड़ा के प्रसिद्ध ध्रुपदिया पूर्णचन्द्र चटर्जी; सितार, सरोद, दिलरुबा, बीन, सुरबहार, सारंगी, संतूर और सुरसिंगार के प्रसिद्ध वादक;

खैरागढ़ विश्वविद्यालय के कुलपति तथा संगीत शिक्षा के अन्तर्राष्ट्रीय अकादमी के सदस्य के रूप में संगीत विद्या की अपूर्व सेवा; वर्तमान पता—६।८ मोतीलाल नेहरू नगर (पूर्व), भिलाई, जिला दुर्ग।

६. सन्याल ऋत्विक्; एम. ए. (दर्शनशास्त्र, बम्बई विश्वविद्यालय); एम. म्युज. (स्वरसंगीत, बी. एच. यू.); पी-एच. डी. (बी एच. यू.); प्राध्यापक—मंच कला संकाय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय; डागर परम्परा में जिया मोहउद्दीन डागर के निर्देश में ध्रुपद की प्रगाढ़ शिक्षा; विगत दस वर्षों में देश में हुए समस्त ध्रुपद कार्यक्रमों में भाग लिया; विदेश में भी ध्रुपद गायन किया तथा यूरोप एवं इंग्लैण्ड में ध्रुपद सम्मेलन आयोजित किया।

७. उपाध्याय, आदिनाथ; एम. म्युजिकोलाजी (बी. एच. यू.); पी. एच. डी. उपाधि के लिए म्युजिकोलाजी विभाग में भावभट्ट की कृतियों पर कार्यरत; पता—३७४ ए, (डी. एल. डब्लू सेण्ट्रल स्कूल के समीप) वाराणसी।

BOARD OF THE TRUSTEES
OF
THE MAHARAJA BENARES VIDYA MANDIR TRUST

DHRUPAD MELA SAMITI
of
MAHARAJA BENARES VIDYA MANDIR TRUST

PUBLICATIONS OF THE ALL INDIA KASHIRAJ TRUST

Critical Editions and Translations

1.	*Vāmana Purāṇa*—Crit. Ed.	Rs. 250
2.	*Vāmana Purāṇa*—Text with English Translation	Rs. 200
3.	*Vāmana Purāṇa*—Text with Hindi Translation	Rs. 100
4.	*Kūrma Purāṇa*—Crit. Ed.	Rs. 250
5.	*Kūrma Purāṇa*—Text with English Translation	Rs. 200
6.	*Kūrma Purāṇa*—Text with Hindi Translation	Rs. 100
7.	*Varāha Purāṇa*—Crit. ed. Ordinary edition—Rs. 265/-; Deluxe edition—	Rs. 1000
8.	*Varāha Purāṇa*—Text with English Translation Ordinary edition—Rs. 220/-; Deluxe edition—	Rs. 700
9,	Varāha Purāṇa (Text only)	Rs. 100
10.	*Varāha Purāṇa*—Hindi Translation	Rs. 240
11.	*Devīmāhātmya*	Rs. 10
12.	*Svargakhaṇḍa of the Padma Purāṇa*	Rs. 40
13.	*Rāmacarita-Mānasa*	Rs. 15

Studies

14.	Matsya Purāṇa—A Study	Rs. 40
15.	Garuḍa Purāṇa—A Study	Rs. 40
16.	Nārada Purāṇa—A Study	Rs. 75
17.	Niti-Section of Purāṇārthasaṁgraha	Rs. 2
18.	Vyāsa-Praśasti	Rs. 1
19.	Greater Rāmāyaṇa	Rs. 30
20.	Viṣṇupurāṇa Visayānukramaṇī	Rs. 5
21.	Bṛhaspati-Saṁhitā of the Garuḍa Purāṇa	Rs. 10
22.	Mānavadharmaśāstra [I-III] and Bhaviṣya Purāṇa	Rs. 20
23.	Dr. Hazra Commermoation Volume, Part I	Rs. 150

Journal

24. Purāṇa—Half Yearly Research Journal
Annual Subscription—Inland Rs. 50, Foreign £ 5

The books can be had of the General Secretary, All-India Kashiraj Trust, Fort, Ramanagar, Varanasi and also from all leading Indological Book-Sellers.